



ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 170 - ديسمبر 2021
www.dohamagazine.qa

170
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 14 - العدد 170 - ربيع الآخر 1443 - ديسمبر 2021
Year 14 - No. 170 - Rabia II 1443 - December 2021

محمد إبراهيم الشوش
في ظِلّ الذّاكرة

محمد مبوغار سار
غونكور مُفاجِئة

كيليطو حكّايــي!

من الميتافيزيقا إلى الميتاديجيتال
حرب الخوارزميّات بَعد سَكتَة الفيسبوك

زمن البيو
حماية للصّحة أم انتهازية تجارية؟

في ملاعب الدوحة
صورة فسيفسائية لعَالمنا الصغير

قبل عام من استضافتها كأس العَالَم تستضيف دولة قطر حاليا ستة عشر منتخباً من مختلف أنحاء العَالم العربيّ، ضمن المُنافسة الكروية (كأس العرب 2021) في نسختها العاشرة التي تجري أطوارها على أرضية ثلاثة من بين الملاعب الثمانية الفريدة التي ستستضيف بطولة كأس العَالَم المُرتقبة.

وديسمبر، الجَارية فيه أطوار كأس العرب الحالية، يذكّرنا بديسمبر 2010 تاريخ فوز قطر بحقّ استضافة بطولة كأس العَالَم لكرة القدم 2022، للمرة الأولى على أرض عربية، والتي من المُنتظر أن تكون بطولة لا مثيل لها عبر التاريخ، من حيث استدامة المرافق الحاضنة للفعاليات والمُنافسات، وكذلك من حيث المُحافظة على البيئة من خلال رؤية معمارية وتنظيمية متقاربة ومترابطة، ترتكز على مفهوم الاستدامة وسهولة الوصول إلى المرافق المُخصَّصة.

ومنذ الإعلان عن استضافة هذا الحدث استحدثت دولة قطر سنة 2011 «اللجنة العليا للمشاريع والإرث»، وأوكلت لها مهام تنفيذ مشاريع البنية التحتية الضرورية بالتعاون مع شركائها، ووضع مخططات تسريع عجلة التنمية، في أفق ترك إرث دائم لقطر والشرق الأوسط وآسيا والعَالَم أجمع. وقد تمثّل مخطط هذا الإرث في تحوُّل الملاعب والمناطق المُحيطة بها والمُنشآت الرياضية الأخرى، وكذلك مشاريع البنية التحتية إلى مراكز نابضة بالحياة المُجتمعية تستفيد منها الأجيال القادمة، كاستاد 974 (راس أبو عبود)، الذي يُعَدُّ تحفة مُعاصِرة في الابتكار والاستدامة على سواحل الخليج، حيث اعتمد في تصميمه على الحاويات التجارية، وسوف يتحوَّل إرثه إلى مشروع حيوي على الواجهة المائية يضم مرافق رياضية متعدِّدة، وكذلك استاد لوسيل، الذي سيتحوَّل إرثه إلى مركز مجتمعي يضم مدارس ومتاجر وعيادات طبية ومرافق رياضية، واستاد المدينة التعليمية الذي سيتحوَّل إلى مرافق عامة للجمهور داخل المدينة التعليمية وخارجها...

لقد سعت دولة قطر في عمارة منشآتها الرياضية والبنى التحتية المُخصَّصة لاستضافة هذا الحدث الهام، فضلاً عن الفعاليات المُختلفة، إلى صون الثقافة القطرية بعاداتها وتقاليدها المُتوارَثة، وذلك بغرض إبراز الهوية القطرية والطابع المُتسامح للمُجتمع القطري، وقيمه الإسلامية المُتمثلة في العدالة والتضامن الإنساني. وبهذه الرؤية تتطلع قطر للترحيب بضيوفها من كافة أنحاء العَالَم للاستمتاع بأجواء البطولة وبكرم الضيافة. وفي هذا الصدد لا بد من الإشارة إلى مضامين استراتيجية التنمية الوطنيّة التي عملت على إظهار قدرة قطر وطاقتها على تنظيم حدث ناجح يبقى راسخاً في أذهان العَالَم من حيث البنى التحتية، والرعاية الصحيّة، والثقافة، والسلامة العامة والأمن، والبيئة...

ما الذي يمكن أن يكون ضافياً إلى القيمة الجوهرية لهذا الحدث الكروي العربيّ فضلاً عن المُنافسة على الدور النهائي والظفر بالكأس التي تنتظرها منصة التتويج؟ نظرة فاحصة على تعبيرات اللاعبين على أرض الملعب، الملامح التي ترسمها أطوار المُباراة على المُدرجات كما على جمهور الشاشات، أمور تنطوي على الكثير من العواطف اللحظية المُكثفة، الأمر الذي يجعل تأثير هذه الموصوفة بالساحرة المُستديرة انعكاساً مجتمعياً، ووسيلة لصناعة المُتعة والفرجة للكبار والصغار، وفي الوقت نفسه وسيلة لانعكاس نسيج معقَّد من الرغبات والتعبيرات تمتد خيوطه إلى ما وراء منطق الفوز والخسارة.

بذلك لا يكون الاهتمام بكرة القدم معياراً في حدِّ ذاته، وإنما هو اهتمام بالقيم التي يتمُّ التعبير عنها، فأن تكون أرضية الملعب مكاناً لاستضافة بطولة، يعني كذلك استضافة لأخلاق وقيم وثقافة كل منتخب على حدة بما يمثله هذا اللاعب أو ذاك من تمثيل مشرف لبلده في إطار جماعي يكون على مرأى العَالَم بأسره. وهناك ما هو مثير وجذّاب في تلك اللحظة التي يسدِّد فيها لاعب ضربة جزاء فيُضيّعها أو يَضعها في الشباك، أو حين يترجم تمريرة مُتقنَة إلى هدف في الوقت المُناسب، وكذلك حين يرسم الفريق لوحة جماعية للفوز... في كل هذه اللحظات يبقى المُثير مجسَّداً في جعلها لحظاتٍ كونية يجتمع حولها الملايين بتشارك الإحساس نفسه. وما دامت الأمور على هذا النحو، فإنّ القيم والأخلاق والمشاعر الإنسانية يمكنها أن تتغذَّى بهذه اللعبة الآسرة، كما يمكنها أنْ تعزِّز قيمنا وحاجاتنا للتواصل والتعارف وبث الألفة بين الناس.

هكذا ترسم كرة القدم ومناسباتها القارية والدولية، على وجه الخصوص، صورة فسيفسائية لعَالَمنا الصغير، الكبير بغناه وتعدُّد ثقافاته ولغاته وأعراقه. وما أحوجنا في عالَمنا العربيّ إلى إعادة ترميم تلك الصورة بما يجمعنا ويفتح جسورنا في سبيل بناء مستقبل أفضل، وفي سبيل أن نشترك جميعاً في ترسيخ تلك الصورة في وجدان الأجيال الجديدة.

رئيس التحرير



ثـقـافـيـة شـــهـريـة

العدد
170

السنة الرابعة عشرة - العدد مئة وتسعة وستون
ربيع الآخر 1443 - ديسمبر 2021

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة
الـدوحــة - قـــطـــر

صـدر العـدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخـذت توجهها العـربي واستمـرت في الـصـدور حتى يـنـاير عــام 1986 لتـستـأنـف الـصــدور مـجــدداً في نـوفـمـبر 2007.

رئيس التحرير
خـــالد العـــودة الفضـــلي

التحرير
محســن العتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
هــنــد البنسعيد
فلوه الهاجري

جميـع المشــاركات ترســل باســم رئيــس التحريــر عــبر البريـد الالكــتروني للمجلـة أو علـى قـرص مدمـج في حـدود 1000 كلمـة عـلى العنــوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial

الغلاف:



| تقارير | قضايا





| أدب | فنون | مقالات | علوم |

| حوارات | نصوص | ترجمات |



محمد إبراهيم الشوش

في ظِلّ الذّاكرة

في غياب سيرة مُدوَّنة، لا شكّ أن الراحل محمد إبراهيم الشوش، كما هو شأن العديد من كُتَّاب الظِلّ، قد أخفى إشارات عن نفسه في هذا النص أو ذاك. بصورةٍ ما ترسم قصة «ظلال المغيب» المنشورة في مجلة «الأديب اللبنانية» في خمسينيات القرن الماضي، ملمحاً داخلياً من شخصية الرجل؛ يروي الشوش على لسان قرينه: «وقال كأنما يحدِّث نفسه: إنها قصة من قصص القدر، هذا العملاق الجبَّار الذي ينسج حياتنا نسجاً محكماً، فيه شيء من الغموض أحياناً ومن القسوة والظلم في أكثر الأحايين». ومنذ كتابة هذه القصة، وصولاً إلى حضوره الأخير، لم يتحدَّث الشوش عن ذاته كثيراً، كأن يتجنَّب أسئلة السيرة ويترك زهوره تتفتح في الظِلّ، ومقابل ذلك يستعيد بحنين وحسرة في نفسه ذاكرة السودان الجماعية. كانت سيرته تتبعه ولا يتبعها، وبتواضعه الشديد لم يقطع الشجرة التي منحته هذا الظِلّ.

بعودة صدورها في نوفمبر/تشرين الثاني 2007 إلى غاية فبراير/شباط 2016 كانت مجلة «الدوحة» قد أتمَّت العدد المئة. كانت المُناسبة بنكهة احتفالية، وفرصة لتنشيط ذاكرة المجلة وإرسال تحية إلى كُتَّابها ومحرّريها ورؤساء تحريرها الأوائل. وتحيتنا إلى هذه الذاكرة؛ تمثلت في إحيائها ضمن سلسلة كتاب «الدوحة» المجاني تحت عنوان «ظِلّ الذّاكرة»، الذي ضمَّ حوارات ونصوصاً من أرشيف المجلة منذ تأسيسها عام 1969، إلى غاية توقُّفها عن الصدور في يوليو/تموز 1986.

في هذا السياق المهني الذي تطلّب نفض غبار المُجلدات وتقليب صفحاتها، أدركت بدايات مجلة «الدوحة» عن كثب. كانت النية هي انتقاء ما نُشر للأسماء البارزة في تلك المرحلة، ولكن الأهم من هذه العملية المُضنية، أنني كنت بصدد التعرُّف على الراحل محمد إبراهيم الشوش من خلال الأرشيف، فقد كانت بصمته، كرئيس تحرير، واضحة الخطوط شكلاً ومضموناً، الأمر الذي جعل البحث عن كل شيء منذ البداية، يتجاوز عملية فنيّة وتحريرية اعتيادية، إلى غوص تلقائي داخل شخصية الشوش، وتأملٍ في حرفته وطرق معرفته بالقصة التي يجب أن تجذب القارئ. وهي معرفة، تحقّقت منفعتها بمُكافحة الابتذال المُسلي لأنصاف المُتعلّمين وأصحاب العقول الكسلى، مقتفياً في ذلك الناقد البريطاني «فرانك ريموند ليفيز»، أحد نقاده المُفضّلين، وقد كتب عنه كمَنْ ينظر في مرآته. بمزيد من الدقة والصدق، استنتجت درساً مفاده أن بداية اللعب مع قرَّاء لديهم رغبة مستمرة في إرضائهم، ما هي إلّا بداية النهاية.

صدر «ظِلّ الذّاكرة» وانتهى أمر حفظ دُرر هذا الأرشيف في كتاب، وبقي طيف الشوش بين سجلات النفس. مَنْ يكون هذا الرجل المنسي؟ هل هو حيٌّ يرزق؟ كان الظِلّ في الحقيقة، ظِلّ الشوش بالدرجة الأولى، يظهر ويختفي، يمتد بامتداد غيابه الطويل ولا يتوقف رغم الفتور الإرادي لسيرة بإهمال كتابتها تركت فراغات كثيرة، مادامت الشخصية السودانية ميّالة إلى حالة من نكران الذات وعدم الحديث عنها. ومادام الإنسان يبقى بتعريف الشوش نفسه: مُخزّناً للأسرار والخبايا في أعمق أعماقه، مهما بدا بسيطاً وواضحاً، نراه كل يوم ونتحدَّث إليه ونتعرَّف إلى أفكاره ونقرأ له. استمر الفضول، الذي لم يكن في الوسع تفاديه إلّا بإعادة قراءة كتابات الشوش أثناء الإعداد لكتاب «ظِلّ الذّاكرة»، وكنت قد احتفظت بكل ما وقع بيدي من مقالات، بنية جمعها في كتاب ينشر تحية له ضمن سلسلة كتاب «الدوحة»، لكن الفكرة بقيت مؤجّلة دون أن نتمكّن من انتهاز الفرص التي كانت أمامنا.

كشأن غالبية السودانيين كان غياب الشوش عن وطنه اضطرارياً ومريراً. فقد كانت الغربة وهي «حارة جدّاً» بتعبير أحد الرواة، «في وقتٍ غير ملائم، في وقتٍ كان فيه السودان ينمو ويزدهر، وفي حاجة إلى طاقاته. لكن إغراءات الهجرة كانت قد جذبت الناس. لكن الشوش فيما يشبه حالة من التقييم الذاتي كان مقتنعاً بأن الغربة طالما رُبطت بالوجود والهوية فإنها تصبح مصدر غِنى للسيرة وللحياة.

كانت بداية الرحلة بترك الشوش عطبرة، مدينة الحديد والنار وحاضنة تاريخ نضالي ونقابي مجيد. عطبرة التي يستحضرها متألماً من ضياع مدينة كانت بصدد تشكيل

نموذج لسودان المُستقبل. ترك مسقط الرأس في جوٍ من الفقد لدراسة الأدب في جامعة الخرطوم التابعة لجامعة لندن في ذلك الوقت، وفيها تعرَّف على رفيق دربه الطيب صالح، وأخذ الأدب العربيّ عن شيخ المُحقّقين والنُقّاد العرب الفلسطينيّ إحسان عباس. إلى أن هاجر، وهو في العشرينات من عمره إلى عاصمة الضباب، حيث سيحصل على الدكتوراه التي أهلته للالتحاق بهيئة التدريس بجامعة الخرطوم (أم نخيل)، وليشغل لاحقاً منصب عميد كلية الآداب فيها.

مغادراً السودان مرةً أخرى، وباقتراح من الطيب صالح، سيصل الشوش إلى قطر، متسلِّماً رئاسة تحرير مجلة «الدوحة»، وفي يناير/كانون الثاني 1976، صدر العدد الأول بخطٍ تحريري جديد تخطَّى حدود الخليج ليصافح أيدي القُرَّاء مشرقاً ومغرباً. وكان التوجُّه منذ العدد الأول يضع المجلة في: فلك الرأي العام العربيّ بمُختلف الاتجاهات والمدارس والقوى الاجتماعية المُتعطّشة إلى الوحدة والتقدُّم واستعادة الأراضي المُحتلّة.

لقد كان الشوش، وهو بصدد تحديد الخطوط العامة في افتتاحياته، يرسم ملامح مجلة سيكون لها الأثر الباقي في إثراء الفكر العربيّ، وتنمية المدارك، وتربية الذوق الفنيّ والأدبيّ الرفيع. ولكي تصبح كما أراد لها منشئوها، مساهمة ثقافية جادة وحاسمة، تقدِّمها دولة قطر من فوق ضفاف



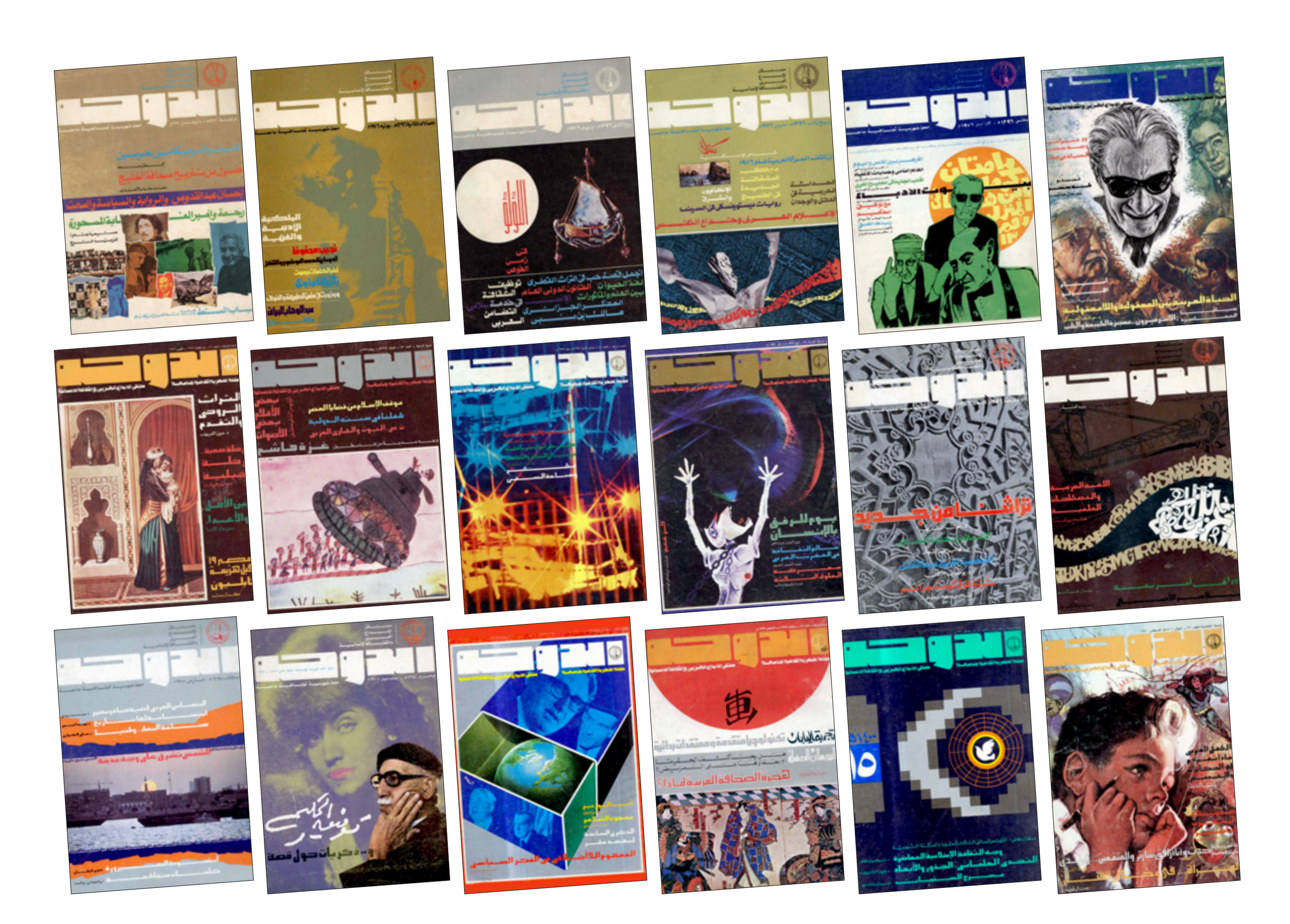
الخليج إلى العَالَم العربيّ، خدمةً للثقافة العربية، ومنبراً لكل الأدباء العرب من الخليج إلى المُحيط.

كان الشوش مدركاً لصعوبة المُهمّة، وأنه لتغذية مجلة تعكس هذا الامتداد الشاسع والتعدُّد الغني في زمن عسير مسألة ليس بالهينة. ناهيك عن إحياء ملهاة نيرون وحمل قيثارته والغناء في محراب الأدب والفنّ بعيداً عن النيران وعن بحر السياسة المُتلاطم وصداع الصحف الذي اختبره منذ زاويته بجريدة الصحافة السودانية في ستينيات القرن الماضي. وسواء تعلّق الأمر بثقافة الخليج، تحديداً، أو بالثقافة العربية بشكلٍ عام، سلك الشوش درب الموضوعية والجدية، عن تفهُّم واعٍ وليس عن ملقٍ أجوف، أو رياءٍ كاذب. ومبدأ هذه القناعة، كما عبَّر عنها صراحةً في إحدى افتتاحياته، كون: الملق والرياء ينطويان على قدرٍ كبير من الاستخفاف بالموضع. فضلاً عن تحقير أولئك الذين تتضمَّن رسالتنا الاهتمام بهم وبنتاج عقولهم وخبراتهم. وهكذا فإننا لا نرى أن الاهتمام بثقافة الخليج، يكمن في نشر كل ما يُكتب أو يصدر عنه. ذلك أن نشر الغث والتافه، لا يخدم قضايا الفكر والثقافة في الخليج، بل هو يسيء إليه كذلك. وفي ضوء هذا الفهم لن نبرز غير الجيد من الأعمال الأدبية والفكرية.

إيماناً منه بأن: تقدُّم البلدان العربية وتضامنها يقوم أساساً على تنمية وحدة الثقافة، كان الشوش طيلة توليه رئاسة تحرير مجلة «الدوحة» يرفع شعار كسر العُزلة الثقافيّة العربيّة عالياً. فهل استطاع تحقيق ذلك؟ في زمنٍ لاحق سيصرح إجابةً عن سؤال يخصّ هذه التجربة: «ينسى العرب أن لكل زمان شخصيته وطبيعته، وأن الزمن الذي ظهرت فيه مجلة «الدوحة» كان زمناً ملائماً، خصيباً، لذلك تحقّق نجاحها. كان الظِلّ الكبير لمصر، لطه حسين والعقاد... قِيل إن الشوش والنقاش اتجها بالدوحة إلى ثقافة وادي النيل، وأن الشوش حوَّلها مجلة محلية ولبعض السودانيين والمصريين، وهذه حقيقة لم تكن مقصودة. كنت حريصاً على وجود كاتب من كل البلدان».

تحت عنوان «الشهر الذي مضى» كتب الشوش زاويته الشهرية في مجلة الدوحة، تصدَّت بتنوُّعها ومرجعياتها الفكرية والثقافيّة لقضايا الإعلام، والشؤون الإفريقية والقضية الفلسطينية... فيما عكست قراءاته النقدية في الأدب والموضوعات الإنسانية، وكذلك ترجماته الشعرية لقسطنطين، وليم وردزورث، وليم بتلر ييتس، جون بتجمان وغيرهم ذائقته الأدبية الرفيعة وأسلوبه السلس والعميق الذي ميَّز كذلك مؤلَّفاته القليلة: «الشعر.. كيف نفهمه ونتذوّقه»، «الشعر الحديث في السودان»، «أدب وأدباء»، «نوادر هذا الزمان»، ومجموعة قصصية بعنوان: «وجوه وأقنعة».

لم يكن الشوش متردِّداً في الردِّ على مَنْ يعكِّر صفاء ذائقته. في إحدى مقالاته يسرد مستملحة يردُّ بها على أحدهم قائلاً: «كاتب لا يعرفنا ولا نعرفه أرسل إلينا مقالاً لم نرَ فيه -وقد يكون العيب فينا- ما يستوجب النشر.. وغضب. وكان يمكن أن يكتب مقالاً يلعن ذوقنا وجهلنا وتقصيرنا عن إدراك عبقريته أو حاجته المادية. لكنه لم يفعل شيئاً من ذلك، بل سطر -جهلاً بقدر مَنْ يكتب لهم- رسالة مسمومة يستعدي فيها السلطة علينا ويتهمنا بما يضعنا والمجلة ومحرّريها ومراسليها تحت طائلة القانون. تصوَّروا! هذا الرجل



يريد أن يغلق مجلة «الدوحة» بمَنْ فيها وما فيها، لا لأننا قتلنا أباه أو أخاه، بل لأننا بكل بساطة لم ننشر له مقالاً!».

في مطلع الثمانينيات ترك الشوش قبعة رئاسة تحرير مجلة «الدوحة»، ليلتحق مجدداً بالعمل الأكاديمي، وهذه المرة أستاذاً للغة العربية وآدابها، ثمَّ رئيساً للمعهد الدولي للدراسات العربية والإسلامية بجامعة «ألبرتي» بكندا. وبعيداً عن الخطابية المُباشرة الجوفاء التي ملّتها الجماهير من كثرة ما ردّدتها حناجر غير جادة، ترك الشوش خلفه مسيرة صحافية حافلة بطرح الأسئلة الصعبة، ومواكبة المصير العربيّ الذي لا يلتئم له جرح حتى ينكأ له جرح آخر! فكان من المُردّدين بضرورة: تجميع الإرادة العربية حول قضاياها المصيرية، وأهمية مواكبة الإعلام العربيّ لهذه القضايا، ليكون قادراً على إلهاب الخيال وتنشيط الوجدان العربيّ. وهي مواكبة تتحقق جدواها عند الشوش بإفساح المجال للباحثين والمُثقّفين ودعم المجلات الثقافية القادرة على رأب الصدع وإزالة ما علق بالأذهان من مفاهيم تاريخية واجتماعية وفكرية خاطئة، وتعميق فكرة الوحدة والتضامن والإخاء..

ما أشبه الليلة بالبارحة. ونحن اليوم بقدر حاجتنا المُستمرّة إلى أقلام تتصدَّى للمفاهيم الخاطئة التي تعيق النظر إلى المُستقبل، فإننا نردّد مع الشوش تلك الحاجة الملحة للانتماء إلى الزمن المعرفي، وقد كان الشوش منشغلاً بزمنه، مدافعاً عن المجلات الثقافية، ومؤمناً بأهمية انتشارها في أنحاء العَالَم العربيّ. وإذا كان قد واجه أجهزة التليفزيون التي كانت بصدد إقفال وتهديد مستقبل العديد من الصحف والمجلات الورقية منذ مطلع الستينيات، فإنه كان يفعل ذلك من منطلق أن تكون المجلات الثقافية جسراً يربط القارئ العربيّ بزمنه المعرفي في أفق تحقيق آمال الأمة العربية وتطلعاتها، لا مجرد أن تكون المجلات: «خرائب تلقى فيها الأفكار المُحنطة المُكرّرة لفظاً ومعنى، ومقالات الفصول الدراسية التي لا تتفاعل مع الأحداث، أو متاحف لعرض الأزياء اللفظية والمهارات الكلامية الخالية من كل مضمون أو منافذ لمُقتطفات من الرسائل العلمية الجامعية الجاهزة التي لا تجد لها مكاناً عند مصادر التمويل الأخرى، أو واجهة مزدانة ليس في داخلها شيء»[1].

في غياب سيرة مُدونة، لا شكّ أن الراحل محمد إبراهيم الشوش، كما هو شأن العديد من كتَّاب الظِلّ، قد أخفى إشارات عن نفسه في هذا النص أو ذاك. بصورةٍ ما ترسم قصة «ظلال المغيب» المنشورة في مجلة «الأديب اللبنانية» في خمسينيات القرن الماضي، ملمحاً داخلياً من شخصية الرجل؛ يروي الشوش على لسان قرينه: «وقال كأنما يحدِّث نفسه: إنها قصة من قصص القدر، هذا العملاق الجبّار الذي ينسج حياتنا نسجاً محكماً، فيه شيء من الغموض أحياناً ومن القسوة والظلم في أكثر الأحايين». ومنذ كتابة هذه القصة، وصولاً إلى حضوره الأخير، لم يتحدَّث الشوش عن ذاته كثيراً، كان يتجنَّب أسئلة السيرة ويترك زهوره تتفتح في الظِل، ومقابل ذلك يستعيد بحنين وحسرة في نفسه ذاكرة السودان الجماعية. كانت سيرته تتبعه ولا يتبعها، وبتواضعه الشديد لم يقطع الشجرة التي منحته هذا الظِلّ.

■ محسن العتيقي

هامش:

1 - الثقافة في خدمة التضامن العربيّ، مجلة «الدوحة»، العدد 4، أبريل 1976.

جدل البيو:

حماية للصحة أم انتهازية تجارية؟

دفعت جائحة كورونا الناس إلى إعادة النظر في مجموعة من العادات اليومية بما في ذلك استهلاكهم من الأغذية. فتوجَّهوا، بحثاً عن تقوية مناعتهم، نحو منتوجات الفلاحة البيولوجية الخالية نظرياً من المواد الكيماوية التي تؤثّر على الصحة. وساهم الحَجْرُ الذي تمَّ فرضه خلال سنة 2020 على كلّ سكّان العَالَم تقريباً في تغذية هذا التوجُّه، عبر تخصيص جزء من نفقات التغذية التي كانت تتمُّ في المطاعم لشراء المنتوجات البيولوجية ذات الأسعار المُرتفعة عادةً وإدخالها في وجباتهم.

لماذا تشجّع عدد من الدول التحوُّل الفلاحي إلى المنتوجات البيولوجية التي تخلق نوعاً جديداً من الاستهلاك في الوقت الذي يصارع فيه العَالَم لإنتاج ما يكفي من الغذاء لإطعام الأعداد المُتزايدة من السكّان؟ ففي ظرفية عالمية تشهد تغيُّرات مناخية لا تخفَى، ونمواً ديموغرافياً متسارعاً، يبدو أن هناك حركةً عكسية تسعى إلى تقليص حجم المواد المُستعمَلة في الفلاحة لتضخيم المنتوج الفلاحي من أسمدة ومبيدات، وأيضاً من مكمّلات غذائية لتسمين الحيوانات. ولقد عمَّقت الأزمة الصحيّة، نتيجة انتشار فيروس كورونا، هذا التوجُّه وأصبح المُستهلكون أكثر ميلاً للمنتوجات البيولوجية، باعتبارها الأفضل صحيّاً. ذلك أنه منذ بداية الجَائِحة لم يتوقَّف الحديث عن أنه في غياب دواء ناجِع تبقى التغذية الصحية وسيلةً لزيادة المناعة الطبيعية للوقاية من الإصابة، إلى جانب الإجراءات الاحترازية المعروفة.

تشير الإحصائيات إلى أن نحو (186) بلداً تشهد ارتفاعاً مطرداً للفلاحة البيولوجية. وضاعف ارتفاعُ عدد البلدان، في هذا السياق، من المساحات المُخصَّصة لهذا النوع من الفلاحة إلى أكثر من (71 مليون هكتار) مخصَّصة بالكامل للمنتوجات الخالية من المواد الكيماوية التي تؤثّر على النظام البيئي في الأماكن التي تستعمل فيها، وقد تكون لها، على المدى البعيد، آثارٌ سيئة على صحة المُستهلكين وعلى جودة التربة. كما سجّل هذا القطاع النامي بوتيرة متسارعة، في ظلّ الاهتمام الذي يحظى به على مستوى المُواكبة والدعم تشريعياً ومالياً، رقم معاملات يناهز (100 مليار دولار) على مستوى العَالَم في عام 2018 .

لكن، ما المُثير في موضوع كهذا من المُمكن التعامل معه باعتباره تنويعاً في النشاط الفلاحي، يوفِّر موارد غذائية إضافية، ويساهم في امتصاص البطالة ويوسّع الاستهلاك؟ إن اعتباره كذلك ما هو إلّا ظاهر الأمر فقط، لأن هناك أسئلةً مبعثُها عدد من المُفارقات التي ينطوي عليها. ومن هذه المُفارقات، أن مواطني الدول «الشبعانة» هم الأكثر إقبالاً على استهلاك مواد الفلاحة البيولوجية، سواء في البيوت أو في المطاعم العامة. ففي فرنسا، مثلاً، تشكل هذه المواد (6.5) في المئة من النفقات الغذائية للأسر، وما يقارب (188 يورو) لكلّ فرد في السنة، وحقَّقت تجارة هذا القطاع سنة 2018 أكثر من (9 مليارات دولار) مقابل نحو (11 ملياراً) في ألمانيا، وأكثر من (40 ملياراً) في الولايات المُتحدة. إن هذه الدول تعيش ما يسمّيه بعض المُهتمّين بالموضوع مرحلة انتقال غذائي أو فلاحي، انطلاقاً من وعيها أولاً بالتغيُّرات المناخية وتأثيرها السيئ على وفرة المياه، وبضرورة الحفاظ على المياه الجوفية من التلوُّث وعلى صحة مواطنيها أيضاً، عبر التقليل من المواد الملوّثة، خاصة المبيدات والأسمدة الكيماوية، أو في حالات أخرى عبر منع المنتوجات الفلاحية المعدَّلة وراثياً درءاً لأضرارها المُحتمَلة.

تكمـن المُفارقـة هنـا فـي المُقارنـة مـع الـدول الأخـرى «الجائِعـة»، التـي لا تجد المجال للتفكيـر إلّا في ضرورة توفير الطعـام للأعـداد المُتزايدة من سـكّانها، وبالتالي تخرج حماية الصحـة والمُحافظـة علـى البيئـة مـن الأولويـات فـي برامجها الاقتصاديـة والاجتماعيـة، والتنمويـة بشـكلٍ عـام. فـإذا كانت المجموعـة الأولـى تعتبـر الفلاحـة البيولوجيّـة أحـد العناصـر الأساسـية للسـيادة الغذائية، فـإنّ المجموعـة الثانية تظلّ بلا سـيادة بشـكلٍ مطلق نتيجة ارتهانها إلى أسـاليب الفلاحة التي تسـتنزف الأرضَ وتلـوِّث الميـاه، وتلجأ إلى الأسـمدة الكيماوية لتكثيـر المحصـول، وإلـى المُسـاعدات التـي تجـود بهـا الـدول الأخـرى الغنيـة التـي تحقِّـق فائضاً.

ليـس هـذا فحسـب، بـل إن هـذه الـدول، إذ تعانـي الأمرَّيـن فـي الاسـتجابة للحاجيـات الغذائيـة لسـكّانها، يعمـل بعضهـا علـى تسـريع وتيـرة الفلاحـة البيولوجيـة لتلبيـة طلبات أسـواق الـدول الغنيـة المُسـتورِدة. ذلـك أن هـذه الأسـواق مـا فتئـت تتوسَّـع وتعبِّـر عـن نهمهـا، كمـا هـو الشـأن بالنسـبة للولايـات الأميركيـة التـي تمثِّـل هـذه المنتوجـات نحـو (16) فـي المئـة مـن مجمـوع وارداتهـا الفلاحيـة، وأيضـاً بالنسـبة لـدول الاتحاد الأوروبي التي اسـتوردت أكثر من (3.2 مليون طن) سـنة 2018، والصيـن التـي أنفقـت أزيـد مـن (52 مليـار يـورو) علـى وارداتها مـن المنتوجـات البيولوجيـة المُوجَّهـة فـي أغلبهـا للأطفـال.

لكـن حتـى هـذا الطمـوح يواجَـه بمُنافسـة شرسـة مـن الـدول الكبرى المُصدِّرة ممثَّلةً في الدول المُستورِدة نفسـها، فالولايات





المُتحدة تحتلُّ الصدارة في هذا المجال، وأيضاً دول الاتحاد الأوروبي مجتمعة، بينما تأتي دول مثل الهند في رتبٍ لاحقة. وهذا يعني أن الفجوة القائمة بين الدول الفقيرة والغنية في مجال التغذية لا يمكنها إلّا أن تتعمَّق أكثر، خاصة مع تداعيات التدابير التي اتُّخذت لمُواجهة جائِحة كورونا التي فاقمت أعداد الفقراء في العالَم بأكثر من (100) مليون شخص إضافي، أغلبهم بالتأكيد في الدول الفقيرة (البنك الدوليّ يتحدَّث عن جنوب آسيا وإفريقيا جنوب الصحراء خاصة).

المُفارقة الأخرى المُرتبطة بموضوع الفلاحة البيولوجية، هي أن التوجُّه المُتزايد لاستهلاك منتوجاتها، يطرح سؤالاً بقطبين متنافرين. هل يتعلَّق الأمر بالصحة أم بالتجارة؟ وهو تقريباً السؤال ذاته الذي رافق، في سياقٍ آخر، منتوجات علامة «حلال» التي بدأت باللحوم قبل أن تمتدَّ لتشمل منتوجات فلاحية أخرى لا تطرح أي إشكال، فقد كان النقاش دينياً قبل أن تتحوَّل العلامة إلى ماركة تجارية محض. في ظلّ هذه الثنائية، هناك أصواتٌ تنظر إلى الفلاحة البيولوجية باعتبارها قطاعاً للاستثمار والاستهلاك، وبالتالي تنويعاً في النشاط الاقتصادي قد تكون له تأثيرات إيجابية على الصحة العامة. قد يكون هذا صحيحاً، بيد أن أسعار هذه المنتوجات مرتفعة جدّاً بالمُقارنة مع الفلاحة التقليدية، أي أنها في متناول فئة قليلة من ذوي القدرة الشرائية العالية، لذلك تبقى مسألة المُحافظة على الصحة



كهدفٍ فيه نظر، لأنه، عملياً، لا يشمل كلّ السكّان.

تؤكّد دراسة فرنسية نُشرت سنة 2020، أن أسعار المنتوجات «البيو» أعلى في المُعدّل بـ (75) في المئة مقارنةً مع المنتوجات الأخرى، علماً أن دراسة مماثلة نُشرت سنة 2017 خلصت إلى أن هذا الفارق كان في حدود (64) في المئة. ولَعلّ هذا التطوُّر يؤشر إلى أن القطاع يتجه أكثر ليشكّل أحد مظاهر الفوارق الاجتماعية، ويكرّس الفجوة بين الأغنياء والفقراء داخل المُجتمع الواحد، كما بين الدول. وعندما أثارت إحدى الجمعيات المُهتمّة بالمُستهلكين الانتباه إلى أن المُوزّعين الكبار يساهمون في ارتفاع الأسعار بـ(46) في المئة مطالبةً بإعادة النظر في طريقة بناء السعر الذي يؤدّيه المُستهلك النهائي وواصفةً هذه الطريقة بالانتهازية، لم تقم الوكالة الفرنسية المُكلّفة بمُواكبة القطاع بردٍّ فعلٍ إيجابي للبحث في الموضوع، على العكس من ذلك، قالت إن هذا النوع من الفلاحة مكلّف، ومردوده ضعيف ومتطلّباته أكثر في ما يخص اليد العاملة، يُضاف إلى ذلك أن مصاريف المُراقَبة والإشهاد على المنتوجات يؤدّيها المُنتِج. بشكلٍ ما دافعت الوكالة عن فيدرالية التجار والمُوزِّعين التي اعتبرت الدراسة المذكورة (2017) منحازة وغير موضوعية!

بعيداً عن جدل الفقر والغنى، والصحة والتجارة، هناك جدلٌ من نوع آخر. جدلٌ أخلاقي محوره السؤال التالي: إلى أي حدّ هذه المنتوجات بيولوجية فعلاً؟ هناك حديث عن المنتوجات البيولوجية، والشبه بيولوجية والبيولوجية المُزيَّفة. بمعنى آخر هناك احتمالات واسعة للغش في ما يتمُّ تسويقه تحت علامة «بيو» الخضراء نتيجة صعوبة مراقبة جميع مواقع الإنتاج وجميع المنتوجات. لذلك، تحوم شكوك وشائعات بشأن استعمال موادّ في العناية بالنباتات والماشية تتضمّن عناصر ضارة كالتي تستعمل في الفلاحة الأخرى. ولهذا فإذا كانت الدول التي انخرطت في التوجُّه نحو الفلاحة البيولوجية تجتهد في إقرار قوانين واعتماد برامج وخلق مؤسَّسات لتحصين القطاع وتقدِّم الدعم للمُنتجين لتشجيعهم، فإنها من جانب آخر، لا تمضي إلى النهاية لحماية المُستهلكين من خلال تشديد المُراقبة على ما يدخل إلى أجسامهم من جهة، ومن جهةٍ أخرى من خلال إجراءات تروم تأمين وصول الفئات ذات القدرة الشرائية المُتدنية إلى المنتوجات البيولوجية بشكلٍ ينسجم مع الخطاب المُبشِّر بفضائل الفلاحة البيولوجيةً في ما يتعلّق بالسلامة الصحية على المدى البعيد.

من جانبٍ آخر، على سبيل الخاتمة، هناك طلبٌ متزايدٌ، وهناك عرضٌ غير كافٍ. ولن يتأتّى حلّ هذه المُعادلة إلّا بزيادة الأراضي المُخصَّصة للفلاحة البيولوجية، وأيضاً بضخ أموال إضافية لدعم المُنتجين، ولكن أيضاً يبدو التوجُّه نحو البلدان الفقيرة للاستثمار في هذا القطاع ضرورياً، لأسبابٍ كثيرة منها مساعدة هذه الدول على الانخراط في الحفاظ على ثرواتها المائية، وعلى المُساهَمة في المجهود الدولي لمُواجهة التغيُّرات المناخية، وكذلك على توفير موارد إضافية متأتّية من صادرات القطاع، وأيضاً المُساهمة، من خلال نقل الاستثمارات إليها، في تنشيط سوق الشغل وتخفيف وطأة الفقر فيها. ■ **جمال الموساوي**

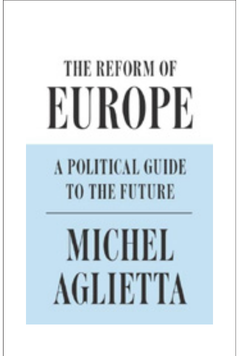

GLOBAL
CRISIS...

ميشيل أغلييتا:

إعادة توجيه الاقتصاد فرصة أخيرة لإنقاذ المناخ

في مواجهة تغيُّر المناخ، بآثاره الملموسة كلّ يوم، دعا «ميشيل أغلييتا»، مستشار في مركز الدراسات المُستقبلية والمعلومات الدولية (CEPII)، إلى إنشاء بيئة سياسية عاجلة، تتمثّل في دمج معايير الاستدامة في السياسات المالية والنقدية والتنظيم المالي وحوكمة الشركات. في هذه المُقابلة يقدِّم الباحث تفاصيل هذه الاستراتيجيات من خلال الإجابة عن أسئلة «إيزابيل بن صيدون»، الخبيرة الاقتصادية ومساعدة مدير (CEPII).





إن السيناريوهات التي أصدرتها الهيئة الحكومية الدولية المعنيّة بتغيُّر المناخ (IPCC) هذا الصيف مقلقة للغاية. هل ما زالت هناك طرق للخروج؟ هل أحرز مؤتمر (COP26) الأخير أي تقدُّم؟

- إن الرسالة المُلحة لتقرير الفريق الحكومي الدولي الأخير تقول إن أزمة المناخ قد وصلت إلى عتبة حرجة. لقد فُوجِئ العلماء بهذا التسارع مع بداية الأحداث المُتطرِّفة منذ أواخر عام 2019. وهذا هو السبب في أن إمكانية العودة إلى ما قبل هذه الأزمة «الطبيعية» تبدو وهماً خطيراً.

ومع ذلك، لا يزال من المُمكن العمل على احتواء الزيادة في درجة الحرارة، مقارنة بما كان عليه في المُتوسّط بين عامي 1850 و 1900، إلى 1.5 درجة بحلول عام 2050. ولكن يجب أن نتصرَّف بسرعة، حتى نتمكَّن من تقليل صافي انبعاثات غازات الدفيئة (GHG) إلى الصفر بحلول عام 2050.

في هذا الصدد، أحرز مؤتمر (COP26) تقدُّماً، بالاتفاق على التخلّص من غاز الميثان الكربوني، والذي يجب استبداله بإنتاج الميثان الأخضر عن طريق التحليل الكهربائي، وكذلك بشأن إعادة التحريج والتشجير، وبالتالي الحدّ من «تصنيع التربة»، لكن هذا لن يكون كافياً على الإطلاق.

لتحقيق هدف صافي انبعاثات غازات الدفيئة الصفرية في عام 2050، سيكون من الضروري تحقيق تقدُّم عام في استخدام الكهرباء في استخدامات الطاقة وتعزيز الهيدروجين الأخضر، حيث لا يمكن تحقيق إزالة الكربون من خلال الكهرباء فقط. يجب أيضاً تطوير تقنيات مختلفة لالتقاط الكربون وتخزينه للتعويض عن عملية إزالة الكربون غير الكاملة.

ومن ثَمَّ فإن الأمر يتعلَّق بعمليّات إعادة توجيه جذرية يجب أن تكتمل بتحوُّل في أنماط الاستهلاك نحو الرصانة في البلدان الغنيّة، والخيارات التقنيّة التي تحمي البيئة والموارد، والمُساعدات المالية الكبيرة للبلدان النامية الأكثر هشاشة.

أخيراً وليس آخراً، يجب المُوافقة على الأداة الرئيسية لدفع عملية إزالة الكربون والزيادة التدريجية في سعر الكربون وتطبيقه في جميع الصناعات والمباني والنقل على نطاق كوكبي. بعد ذلك، سيتعيَّن تحويل عائدات الضرائب، التي ستسمح بها ضريبة الكربون، إلى السكّان المُعرَّضين للخطر داخل الدول ومن البلدان الغنيّة إلى البلدان الفقيرة على المُستوى الدولي، لمنع هذه الأخيرة من توقيع عقود في هياكل منتجة ذات كثافة عالية من الكربون، والتي من شأنها أن تمنعهم من الاستجابة لحالة الطوارئ المناخية. فالمناخ، بالأساس، هو مصدر قلق عالمي.

هل هذا يعني تحوُّلاً جذريّاً في مجتمعاتنا؟



- إن زيادة درجة حرارة العالم بمقدار 1.5 درجة مئوية تنطوي على تكلفة انتقالية كبيرة، حيث تتطلّب تغييراً جوهرياً في موقف الحكومات تجاه لوبي الكربون.

يُقدِّر مقال نُشِر في المجلة العلمية «Nature» في سبتمبر/أيلول 2021، أن 60 % من احتياطيات النفط والغاز، و90 % من احتياطيات الفحم يجب التخلُّص منهما بحلول عام 2050، أي أنه سيتعيَّن عليهما البقاء في الأرض، وإلى الأبد. وهذا يعني أن إنتاج النفط والغاز يجب أن ينخفض بنسبة 3 % كلّ عام، وأن ينخفض إنتاج الفحم بنسبة 7 % حتى عام 2050. ومع ذلك، في غياب تسعير الكربون، لم تعلن أي دولة منتجة للنفط والغاز عن هدفها لخفض الإنتاج.

طالما لم يتم تحديد زيادة كبيرة ودائمة في سعر الكربون، فلن يكون من المُمكن تحقيق بيئة سياسية تقوم على دمج اعتبارات الاستدامة في تنظيم التمويل وفي حوكمة الشركات، ودمج الهدف المناخي المُتمثِّل في صافي الانبعاثات الصفرية في السياسات المالية والنقدية.

يتطلَّب هذا التحوُّل الجذري أيضاً أن تعيد الحكومات اكتشاف معنى التخطيط الاستراتيجي لتقديم مسار طويل الأجل للشركات الخاصة في جميع القطاعات وكسب ثقة المُواطنين، حتى ينخرطوا في تغيير أنماط الحياة.

هل لاحظتم وعياً سياسياً في مواجهة حالة الطوارئ المناخية هذه؟ تبدو أوروبا سبَّاقة في هذا الشأن.

- صادقت الدول الأوروبية، وعلى رأسها فرنسا، على اتفاقية باريس لعام 2015 والتزمت بحياد الكربون في عام 2050، لكن عدم تحرُّكها في تنفيذ النوايا المنصوص عليها في هذه الاتفاقية ظلّ للأسف مؤثِّراً للغاية.

هذا هو السبب الذي جعل المفوضية الأوروبية تأخذ زمام المُبادرة. قدّمت خطّة طموحة في 14 يوليو/تموز، «السقف 55»، والتي تحدِّد الإجراءات المطلوبة بحلول عام 2030 للامتثال لاتفاق باريس. الهدف هو خفض انبعاثات غازات الدفيئة بنسبة 55 % بحلول عام 2030 مقارنة بعام 1990، أي انخفاض بنسبة 40 % مقارنة بعام 2005، من أجل تحقيق الحياد الكربوني في عام 2050. هذه الأهداف ليست فقط طموحات، ولكنها التزامات سيتم تضمينها في قانون المناخ الأوروبي الأول، الذي من المبرمج أن تصدره رئيسة المفوضية «أورسولا فون دير لاين» في مارس/آذار 2022.

بفضل التوجُّه نحو الطاقة النووية، أصبحت فرنسا دولة خالية من الكربون أكثر بكثير من جيرانها. لذلك من المُمكن أن تحقِّق الحياد الكربوني من خلال مزيج الطاقة النووية / المُتجدِّدة، بشرط تمديد المصانع الحالية وبناء محطّات الجيل الثالث من المفاعلات (EPR2) لاستبدال المُفاعلات تدريجياً في نهاية عمرها الافتراضي. هذه هي الاستراتيجية التي أعلنها الرئيس الفرنسي «إيمانويل ماكرون».

ومع ذلك، فإن هذا التحوُّل البيئي ينطوي على مخاطر اجتماعية كبيرة للغاية. هل يؤخذ هذا البُعد في الاعتبار بشكلٍ كافٍ؟

- حتى يكون الانتقال عادلاً، يجب أن يكون التضامن ضرورة قاطعة، سواء على مستوى الدول أو على مستوى الصفقة الخضراء الأوروبية. هذا هو السبب في أن المفوضية تخطط لإنشاء صندوق مناخ اجتماعي جديد، من أجل تقديم الدعم المالي للمواطنين الأكثر تضرُّراً من الارتفاع المُؤقَّت في تكاليف الطاقة والتنقُّل.

سيتم دعم هذا الصندوق من خلال الزيادة في الإيرادات الضريبية المُتوقَّعة من توسيع نظام تداول الانبعاثات إلى المباني والنقل، مع استكمال جزء من

الإيرادات من ضريبة الكربون على الحدود. وبالتالي يجب أن يتضمَّن 72.2 مليار يورو بالأسعار الحالية للفترة 2025 - 2032.

يتطلَّب انتقال الطاقة أيضاً تنسيق الإجراءات بين الدول الأوروبية ودعم البلدان ذات المُستوى المعيشي المُنخفض وحصة أكبر من الوقود الأحفوري وكثافة أعلى للطاقة، وذلك بفضل صندوق التحديث.

هل يمكننا التوفيق بين التحوُّل البيئي والنمو الاقتصادي؟ ألا يجب تخفيض النمو؟

- لا، سيكون الانخفاض كارثياً على السكّان. على العكس من ذلك، يجب أن تسير عمليتا إزالة الكربون والنمو جنباً إلى جنب. للقيام بذلك، سيتم إنشاء صندوق تجديد، لإزالة الكربون من القطاعات التي تغطيها آلية تعديل الحدود، لتمويل استثمارات الشركات الصغيرة والمُتوسطة الحجم (SMEs) في الطاقات النظيفة واستخدام هذه الطاقات. تهدف اللجنة إلى توليد 260 مليار يورو من الاستثمارات الإضافية سنوياً في الطاقة النظيفة لتدفئة المباني، أو من خلال بناء مضخّات حرارية تقضي على تسخين الزيت، أو من خلال المُساعدة في تمويل الانتقال في النقل (الذي يمثِّل 25 % من انبعاثات غازات الاحتباس الحراري في أوروبا والتي تعدُّ السبب الرئيسي لتلوُّث الهواء).

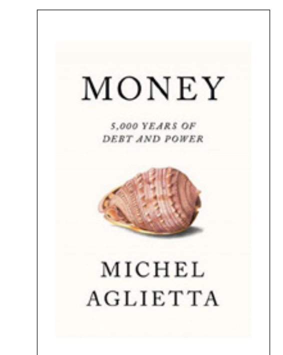
يجب أيضاً القيام باستثمارات ضخمة لتحويل مزيج الطاقة وخفض كثافة الطاقة، نظراً لأن استخدامات الطاقة تمثِّل 75 % من الانبعاثات في أوروبا. ولهذه الغاية، فإن الهدف الذي توقَّعه التوجيه الأوروبي للطاقة المُتجدِّدة هو زيادة حصة مصادر الطاقة المُتجدِّدة في مزيج الطاقة من 20 % في عام 2019 إلى 40 % في عام 2030.

التحوُّل الأخضر يجب أن يقوم أساساً على حلّ أزمات المناخ والتنوُّع البيولوجي معاً لاحترام إمكانيات الكوكب. استعادة التنوُّع البيولوجي تعني تحسين أداء النظم البيئية، وبالتالي إنتاجية رأس المال الطبيعي، وزيادة القدرة على التقاط مصارف الكربون. وهذا هو سبب الحاجة إلى استراتيجية للغابات ومبادرة زراعية لتحقيق ذلك.

■ حاوره: إيزابيل بن صيدون

□ ترجمة: مروى بن مسعود

المصدر:
https://theconversation.com/reorienter-leconomie-une-derniere-chance-pour-sauver-le-climat-171634









ميشيل مافيزولي:

الإدارة بواسطة الخوف تؤدِّي إلى ترسيخ الفردانية

«ميشيل مافيزولي» غَنيٌّ عن التعريف، فهو عَالِم اجتماع، فيلسوف، أستاذ فخري بجامعة السوربون وعضو بالمعهد الجامعي الفرنسي. عن سِّن السادسة والسبعين، لم يفقد هذا الأبيقوري شيئاً من حرّيّته في التعبير، ولم يُصَبْ بعدوى الفكر الواحد. إذ يُقدِّم لنا في مقالته الأخيرة تحليلاً رصيناً لتحوُّل «البراديغما» الذي بتنا نشهده اليوم.

حسب تحليلك، نحن اليوم نعيش نهاية عصر ونشهد بالتالي نقلةً نوعية. ما هي التحوُّلات التي تجري حالياً؟

- ميشيل مافيزولي: إنه واحد من المواضيع التي دأبت على الخوض فيها منذ سنوات عديدة. أنا أبيِّن إجمالاً أنه في كلّ ثلاثة أو أربعة قرون، المُحرِّك الذي ترتكز عليه الحضارة يتوقّف عن العمل. النظام يبلى ويتآكل. ومن وجهة نظري نحن نعيش حالياً آخر أنفاس العصر الحديث. ما يُسمَّى بالحداثة هو ما بدأ مع «ديكارت» في القرن السابع عشر، وتعزّز طوال القرن الثامن عشر في أوروبا مع فلسفة التنوير، وتم إضفاء الطابع المؤسّسي عليه في القرن التاسع عشر. ثم حَلّ القرن العشرون الذي بدَّد رأس المال، ولم يخلق الكثير وعاش على ما تركته القرون الثلاثة التي سبقته. فمنذ منتصف القرن العشرين، انتهى عصر الحداثة، وبدأ عصر آخر أصفه بـ«ما بعد الحداثة».

ما الذي يميِّز الحداثة عن ما بعد الحداثة؟

- إن الحامل الثلاثي للقيم الحديثة الكبرى يتشكّل من الفردانية والعقلانية والتقدُّمية. وهذا ما يشكِّل أساس جميع التأويلات والمُؤسَّسات الكبرى والقيم التعليمية والوجدانية والصحية والاجتماعية والسياسية والنقابية... إلخ. كلّ هذه المُؤسَّسات تطوَّرت انطلاقاً من هذا الثلاثي. وفرضيتي، مع الأخذ بعين الاعتبار أصل كلمة «عصر»، هي أن هذا «القوس» يُقفَل الآن. ولكي نفهم الأمر جيّداً، من الواجب علينا معرفة أن العصور المُختلفة تفصل بينها فترات. العصر يدوم لثلاثة أو أربعة قرون، والفترة تستمر لأربعة أو خمسة عقود. يمكننا أن نشبه الفترة بوقت الغروب الذي نستشعر من خلاله ما الذي سيزول، ولكننا لا ندرك جيّداً البديل الذي هو في مرحلة النشأة. وهذا ينطبق بشكلٍ خاص على الأجيال الشابة، التي لم تعد تجِد المعنى في القيم التي أشرت إليها للتو، وتطمح في الوقت نفسه إلى أنواعٍ أخرى من القيم.



ما هي قيم ما بعد الحداثة الوليدة؟

- اسمح لي أن أتكلَّم بحذر. في رأيي، ثلاثي ما بعد الحداثة الوليدة لن يكون الفردانية، ولكن سيكون ضمير الجمع المُتكلِّم «نحن»؛ لن يكون ما هو عقلاني، ولكن ما هو عاطفي؛ ولن يكون التقدُّمية من أجل الغد، وإنما فكرة الحاضر. ما يحدث حالياً وما نستشعره جميعاً هو الانزلاق من ثلاثي إلى آخر.

وفي السياق الحالي للأزمة الصحية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية، أنت تتحدَّث عن «الإدارة بواسطة الخوف» على مستوى الدولة. هلا وضحت لنا ذلك؟ وهل ينطبق الشيء نفسه على وسائل الإعلام أيضاً؟



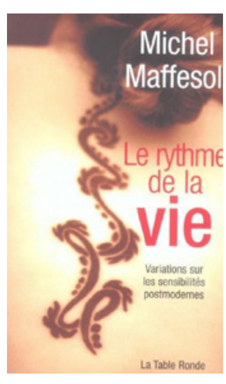
- في الوقت الذي يجري فيه هذا التحوُّل، ولفترة محدودة من الزمن، فإن ما أسميه أنا النخب، أي أولئك الذين لديهم القدرة على القول والفعل: السياسيون والصحافيون والخبراء، أولئك الذين نراهم كلّ يوم على القنوات التلفزية، هذه الأوليغاركية الإعلامية والسياسية الصغيرة تظلّ متمسّكة بالقيم المنتهية صلاحيتها. والصحافة، من جانبها، تنقل ما يطلب منها السياسي أن تنقله. وعندما تكون النخبة ماضية في طريق الانحدار، فإنها تعمد إلى ما أسميه «الإدارة بواسطة الخوف». في العصور الوسطى، كان الخوف من الجحيم. أمّا حالياً، فلدينا استراتيجية الخوف من المرض. إذ يجري تسليط الضوء على هذا الوباء، الذي أسميه أنا وباءً نفسياً. يتلخَّص الأمر في خلق نوع من الهلوسة الجماعية، أو نوع من الذهان. في نهاية العصور الوسطى، كان هناك الطاعون الأسود. والغريب أنه كلّما اقتربت في التاريخ نهاية شيء ما، تظهر لنا هلوسة جماعية وينصب الاهتمام على تدبيرها. واليوم، باسم هذه الأزمة الصحية، يجبر الناس على ارتداء الأقنعة، والتزام التدابير الاحترازية. ما هو دورها؟ إنه ببساطة، الحفاظ على الفردانية. نريد أن نحافظ على هذه القيمة الفردية، في حين أن ما ستفرز عنه التحوُّلات الجارية الآن يمتاز ببعده القبلي والجمعي ويتكلَّم بضمير الجمع المُتكلِّم «نحن». وفي كتابي، أنا لا أتحدَّث عن ارتداء القناع، ولكن عن «ارتداء الكمامة»...

أنت تصف في كتابك دولة منفصلة عن الناس وعن العَالَم الحقيقي. ما الذي ينبغي عليها فعله لتكون منسجمة مع المُجتمع والرأي العام؟

- فرضيتي هي أنه عندما تصل النخبة إلى مرحلة التدهور فإنه سيتم استبدالها، وهذا أمرٌ حتمي. لقد تحدَّث عالم اجتماع واقتصادي إيطالي مغمور، اسمه «فيلفريدو باريتو»، عن «تداول النخب». فعندما تصير النخبة عاجزة عن مسايرة الإيقاع العام، يحدث التداول. ولكن الأمر يستغرق منّا بضعة عقود قبل أن نتنبَّه إلى حدوث مثل هذه القطيعة. بالنسبة للأشخاص الذين هم في مثل سني، من اللافت أن نرى بأنه قبل ثلاثين عاماً، تمَّ فقد الثقة بالمُثقَّفين، ثمَّ في وقتٍ لاحق، تمَّ فقد الثقة بشكلٍ متزايد في السياسيين. وفي الوقت الحالي، انعدام الثقة هذا أصبح يتزايد تجاه الصحافيين ووسائل الإعلام بشكلٍ عام. وقد كان «مكيافيلي» يقول بوجود تناقض بين «فكر القصر وفكر الساحة العامة». وهذا ما يحدث الآن. ربما أكون مخطئاً، لكن فرضيتي هي أن المُستقبل سيشهد اندلاع أشكال من الانتفاضات.

ما هو رأيك وتحليلك بشأن كلّ ما نقرؤه ونسمعه عن نظريات المُؤامرة؟

- هذه أمر لا أحبه على الإطلاق! إنها وسيلة مباشرة لمنع التفكير، حيث نسمي «منظري المُؤامرة» أولئك الذين لا يتبنّون الأفكار الرسمية والعلمية التي تحظى بالمقبولية. عادة، في البلدان الديموقراطية، في الفترات المتوازنة، يكون هناك نقاش، أي ما كان يسمّى في الماضي بـ«الديسبوتاسيو - disputatio». أمّا اليوم، وهذه ظاهرة حديثة، فإذا قلنا شيئاً لا يتفق مع الكلام الرسمي، يتمُّ اتهامنا على الفور بأننا نؤمن بنظرية المُؤامرة أو نروِّج لها. لذلك فهذا أمر غير لائق بالنسبة لي، لأنه يقودنا إلى التخلي عن جميع الحُجج المُناقضة لكي نتفادى النقاش الذي أصبح غير محمود العواقب.



ما الذي يمكن للفكر الفرنسي أن يقدِّمه في هذا السياق، وخاصة الفلاسفة وعلماء الاجتماع؟

- بقدر ما كانت فرنسا تعتبر المكان والمُختبر الذي كانت تُصنَع فيه الأفكار حقّاً -في زمن «ميشيل فوكو» و«جيل دولوز» وآخرين ممّن قاموا بتكوين الجيل الذي أنتمي إليه والذين كانت أسماؤهم شامخةً ومعترفاً بها دولياً- بقدر ما شهد العقدان أو الثلاثة عقود الأخيرة، هدراً كبيراً. وأنا أستثني هنا صديقي «إدغار موران» الذي يحتفل هذا العام بعيد ميلاده المئة. هذا فيما يخص الجانب المُتشائم. أمّا الجانب المُتفائل فكما هي العادة دائماً حين يحدث تداول للنخب، يجب أن نراهن على الأجيال القادمة. عندما نرى على شبكة الإنترنت والشبكات الاجتماعية أن هناك مجموعات مناقشة فلسفية واجتماعية واقتصادية حقيقية، نرى أيضاً أبحاثاً حقيقية يجري تطويرها. أعتقد أن هذا هو المكان الذي تتبلور فيه الآن الثقافة الفرنسية الجديدة على مستوى الأفكار. المشكلة الوحيدة هي أن كلّ ذلك يتم تحت غطاء غير رسمي، ولم تضف عليه الرسمية بعد.

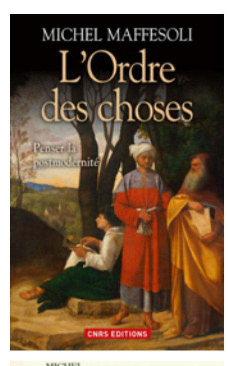
ما هو رأيك في انتشار الأخبار الكاذبة والمُزيَّفة، وخاصة على الشبكات الاجتماعية؟

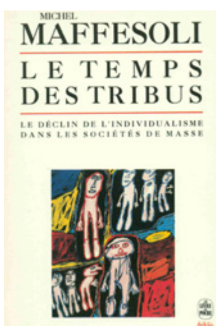
- يمكن في كثير من الأحيان تشبيه وسائل الإعلام الرسمية بالببغاوات، لأنها تكتفي بتكرار ما تطلب منها السلطة قوله. فكأن هاتين السلطتين مرتبطتان، على المُستوى الرمزي، بنوع من زواج الأقارب. إنه مجتمع صغير ومنكفئ على ذاته. وهذا المُجتمع

منقطع عن الحياة الحقيقية، عن «النّحن»، عن القرى البعيدة عن العاصمة. إن هناك انفصالاً حقيقياً عن الناس. ففي قريتي الصغيرة في منطقة الهيرو، يحدّثني الناس باستمرار عن تمسرح السياسيين الذين يشاهدونهم في البرامج التليفزيونية. توجد لدينا «مسرحقراطية théâtrocratie» حقيقية. وبديل ذلك هو تعدُّد هذه الشبكات الاجتماعية (تويتر، فيسبوك، انستغرام، لينكد إن...). أعتقد أن من المُبالغ فيه قليلاً الحديث عن الأخبار الكاذبة والأخبار المُزيَّفة... إلخ. لأن هذه الثقافة السيبرانية توجد الآن في حالتها الوليدة، لا بدّ أن نرى ذلك بوضوح. لذلك فهناك الأفضل والأسوأ. ونحن نرى الأسوأ على الدوام، لكننا لا ننتبه جيّداً للأفضل. لا يجب علينا أن نركِّز دائماً على نصف الكأس الفارغ، لأن هناك نصفاً ممتلئاً كذلك. يجب أن نكون حذرين بشأن هذه الثقافة السيبرانية، ولكن سواء أأعجبنا الأمر أم لا، هذا هو البديل. فقد عاشت البشرية نفس المُشكلة مع «غوتنبرغ» والطباعة في القرن العاشر. وذلك لأن الرهبان كانوا يحتكرون الكتابة في ما سبق. ومنذ اللحظة التي تمكَّن فيها الإنسان من الطباعة، ظهر ردّ فعل سيئ للغاية. بطريقةٍ ما، التاريخ يعيد نفسه مرّةً أخرى. هناك نوعٌ من الوصم لما هو غير رسمي، لأنه يُكره النخب على التخلّي عن احتكارها. وأنا أعتقد على العكس من ذلك، بأننا يجب أن ننتبه لهذه الثقافة السيبرانية وأن نتعهدها بالمُصاحبة ونعمل لصالحها كي لا يتحوَّل الحلم إلى كابوس.

■ **حوار: فاليري لوكتان □ ترجمة: حياة لغليمي**

العنوان الأصلي والمصدر:
Michel Maffesoli: le management par la peur pousse à l'individualisme
المجلة الفصلية «Question de philo» العدد (23) (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 2021).







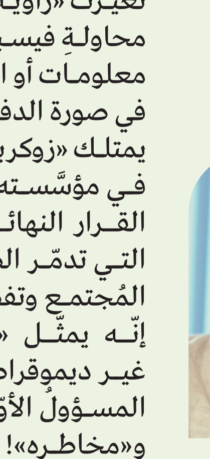




من الميتافيزيقا إلى الميتاديجيتال

حرب الخوارزميّات بعد سَكتَة الفيسبوك

يوم الاثنين 4 أكتوبر/تشرين الأول 2021 ليلًا «سكتت» منصّةُ فيسبوك عن الكلام المُباح. توقّف نصفُ الفضاء الأنترنوتيّ عن العمل. كَفّت الأرضُ عن الدوران. خُيِّلَ إلى الكثيرين أنّهم يقتربون من نهاية العالَم فازدهرتِ «نظريّة المؤامرة». ثمَّ تَمَاهَى متصفّحُ الفيسبوك مع صفحته فأحسّ بأنّ الهجوم يستهدفه شخصيًّا. كذا تشكَّلت كلّ العناصر المُؤسِّسَة لحدثٍ تراجيديّ بامتياز.


آدم فتحي

إلّا أنّ التعاطف مع فيسبوك سرعان ما تمخَّض عن نقيضه. يكفي أن نتابع تصريحات فرانساس هوغن «المُوظّفة» السابقة. لقد تغيَّرت «زاويةُ التبئير» في يومين: تمَّ استباقُ محاولةِ فيسبوك تأويلَ الأمر على أنّه اختراقُ معلوماتٍ أو اعتداءٌ على الحرّيّات، وتمَّ إظهارهُ في صورة الدفاع عن «الديموقراطيّة الرشيدة»: يمتلك «زوكربرغ» 55 بالمئة من حقّ التصويت في مؤسَّسته. هكذا تمَّ الجزم بأنّه صاحبُ القرار النهائيّ في اختيار «الخوارزميّات» التي تدمّر الصحّة الذهنية للشباب وتخرّب المُجتمع وتفضّل الرِبح على سلامة العامّة! إنّه يمثّل «منوالاً» اقتصاديًّا واجتماعيًّا غير ديموقراطيّ. وبوصفه «ديكتاتورًا» فإنّه المسؤولُ الأوّل عن خطّ فيسبوك التحريريّ و«مخاطره»!

***

لماذا تمَّ التركيز أميركيًّا على «مخاطر الفيسبوك» بهذا الإجماع تقريبًا وفي هذا التوقيت تحديدًا؟ وهل كانوا غافلين عن هذه «المخاطر» إذا صحّ وجودها؟ أم أنّ «الكلّ يعلم أنّ الكلّ يعلم» والكلّ لديه في «عِلمِهِ» مآرب أخرى؟!

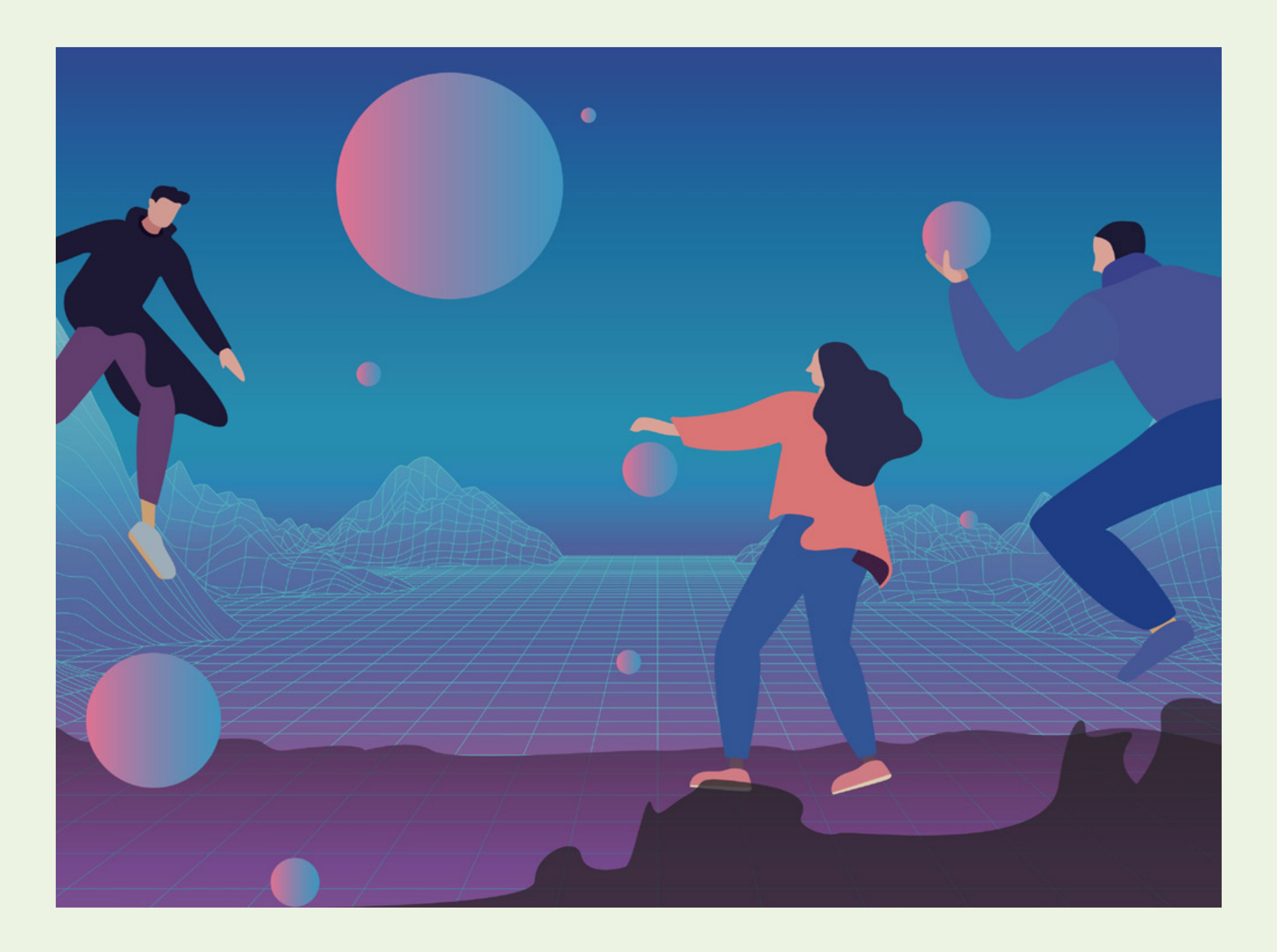
***

لنتّفق أوّلاً على أنّنا أمام نوعٍ من المُؤسَّسات الربحيّة القائمة على مبدأ «اقتصاد الانتباه» (économie de l’attention).

هذا يعني أنّك كلّما أطلت وقتَ المكوث أمام الشاشة أمكنَ لهذه المنصات أن تحوّلك إلى مصدر ربح من خلال بيع فضاء إعلاني معادل لذلك الوقت. ذاك هو المبدأ الأساسيّ الذي تبني عليه هذه المنصات وفيسبوك تحديدًا «مُودِيلَها» الاقتصاديّ. من ثمَّ أهمّية أن يدور فيها خطاب حاقد أو فضائحي أو مؤامراتيّ، فهذا هو الخطاب المثير للانتباه بامتياز. لقد أثبت التحليل العلميّ اليوم أن الخبر المُزيَّف أو الكاذب يروَّج ستّ مرّات أسرع وأوسع من الخبر الدقيق. وحين نعلم أنّ معدّل الانتباه لا يبلغ عشْرًا من الثواني فإنّنا ندرك كيف يحتدم الصراع بين المنصّات على تلك الثواني العشر. صراع تُستخدَم فيه الخوارزميّات أساسًا. فهي طريقة تحويل الانتباه إلى «مادّة رقميّة». الأمر معروف وثابت ولم يكن في حاجة إلى الوثائق المُسَرَّبة.

تلك هي المسألة إذن! كيف نضع اليد على خوارزميّات هذه المنصّات التي خرج «مُودِيلُها» عن السيطرة؟

ليس من باب الاتّفاق أنّ يحدث هذا بَعْدَ «تسونامي الربيع العربيّ»، و«الثغرات» التي سجّلتها انتخاباتُ أميركا وروسيا وفرنسا،



و«صراع الديكة» بين بوتين وترامب. لقد ساهمت كلّ هذه المُعطيات في تغيير «طاولة اللعب» بين الصين وسائر حيتان العالم. كلّ ذلك على خلفيّة فيروس الكورونا وهو يتمخّض عن إنسانه الجديد: «الهُومُو كُوفِيدُوس».

تعاضدت هذه المعطيات لتجعل الديموقراطيّين والجمهوريّين في أميركا يتّفقون بشكل غير مسبوق على مهاجمة فيسبوك وغيرها من المُؤسَّسات الكبرى التي يُطلَق عليها اسم «الغافا»، على الرغم من كونها مؤسَّسات أميركيّة تسيطر على مواطني العالم وتجعلهم بالتالي تحت سيطرة أميركا. وما كان لذلك أن يحصل لولا اشتراك النّخب الحاكمة في المصالح وانتباهها «مُؤَخّرًا» وبعد كلّ ما حدث وفي ضوء ما قد يحدث، إلى أنّ «سياسيّ الهُومُو كُوفِيدُوس» المحكوم بقواعِد التواصل عن بُعد والاقتصاد عن بُعد، إذا أرادَ أن «يَحْكُمَ»، سيكون محتاجًا إلى «التحكُّم» ولو بنسبةٍ معيَّنة في هذه المنصّات.

لقد باتت هذه المنصّات «مطمع» السياسيّين، الأمر الذي جعلهم يتقاتلون للسيطرة عليها ويتعاضدون على عدم تركها تحت تصرُّف «جماعات أو أفراد غير مضمونين» يسيّرونها عن طريق خوارزميّات قد تخرج عن السيطرة. هكذا اتّضح أنّ المسألة هي أوّلاً وأخيرًا مسألة حرب خوارزميّات تُخاض بالخوارزميّات وعلى الخوارزميّات.

***

أدركَ «زوكربرغ» المسألة بحذافيرها ولم يجد دفاعًا أفضل من استراتيجية «النيران المُضادّة» لتسيير الانتباه في اتّجاه آخر. فهو في نهاية الأمر أحد سادة «اقتصاد الانتباه»! هكذا كشف عن مشروع «الميتا فيرس» وعمد إلى إطلاق «تسميته» الجديدة في هذا التوقيت تحديدًا. إنّها حرب الخوارزميّات. و«الميتا فيرس» عالم الخوارزميات بامتياز. ولفيسبوك وغيرها من المنصّات في هذا العالم أسبقيّة المُبادرة في هذا المجال. وكان من الطبيعيّ أن ينقل المعركة إلى هناك. إلى ملعبه، حيث ظلّت السلطات الحاكمة متخلِّفة بعدَّة «نقلات» على «الرقعة التشريعيّة». وهذه السلطات عاجزة حتى الآن عن سدّ جميع الثغرات في الإبّان، غير قادرة على التحكّم في هذه المُؤسَّسات العابرة للقارّات والحدود الفيزيائية، فما بالك بالحدود الرقميّة؟!

***

ظهرت فكرة «الميتا فيرس» في أدب الخيال العلميّ منذ ثمانينيات القرن العشرين لكنّ الفكرة لم تكتسب تسميتها إلّا في التسعينيات. نحن هنا أمام شيء شبيه بعالم الميتافيزيقا لولا أنّه يعني ما وراء العالم الرَّقميّ نفسه، حيث «الديميورج» رقميٌّ والمجرّاتُ سيبرانيّةٌ والحياةُ حسبَ خوارزميّات.

عالَم متعدِّد متشابك تتمُّ «رقمنة» كلّ شيء لتصبح جديرةً به. بما في ذلك الخير والشرّ. عالم لا يعترف بحدود بينه وبين العالم الفيزيائيّ. إنّه عالم التفاعل والتداخل بواسطة فتوحات تقنيّة بعضها لم يخرج من الورشات وبعضها دخل حيِّز الاستخدام، كالطابعات ثلاثيّة الأبعاد وخوذات «الواقع المُعزّز» وتقنية الهولوغرامات، وغير ذلك كثير.

الكلّ سيتجسّس على الكلّ عن طريق نوع من «القرصنة العفويّة». الكلّ سيراقب الكلّ رقميًّا في هذا العالم على جميع المُستويات، بما يعنيه من بُنى تحتية وأيديولوجيات ودوائر معرفية وإيطيقا ممثَّلةٍ في مجموعات متزايدة من «الهاكرز» يسمّون أنفسهم اليوم «القراصنة الأخلاقيّون» ولا أحد يدري كيف سيتسمّون في الغد.

لكن ماذا يعني «الميتا فيرس» في معجم «مارك زوكربرغ» في هذا التوقيت تحديدًا؟

قد لا يخلو الأمر من جوانب نفسانيّة طبعًا. العالمُ الواقعيّ خيَّب ظنّ «زوكربرغ» وفيسبوكِهِ وضيَّق عليهما الخناق. وليس أمامه إلّا الفرار (بمنخرطيه) إلى «العالم الافتراضي». عالم «الميتا». عالم «الما وراء، حيث لا أحد يتحكّم في الديميورج الأكبر. وفي الخيال، وحيث يمكن حتى الآن على الأقلّ أن يتمّ استغلال الصمت القانوني (أكاد أقول الفقهي) الذي يتيح انتشار ديانة جديدة أو صوفيّة مبتكرة، يقوم فيها الإبحار مقام الصلاة ويقوم فيها الانتباه مقام التأمُّل والتفكير!

في هذا العالم لن يأتي مَنْ يزعج «زوكربرغ» (أو هكذا يحلم) ليمنعه من البيع، حيث يحلّ البيع محلّ التقوى في «الميتا فيرس». بيع كلّ شيء وأيّ شيء: الخصوصيات. الأحلام. الآلام. الأحقاد. شهوة الفتك بالآخر من وراء القناع أو «الآفاتار». وبيع الوقت تحديدًا. تبيع أنت وقتك لهذه المنصات، وتبيع هذه المنصات وقتك لحيتان رأس المال. مع فارق أنّك الآن في «الميتا فيرس» أو في «ما وراء» الكون الرَّقميّ أو الديجيتالي أو السيبراني، حيث لا حدود ولا قوانين ولا إكراهات تقوم بتعديل النهم الوحشيّ إلى الربح بشكلٍ لا نهاية له إلّا قيامة العالم.

نحن بصدد الفرجة على ميلاد «ديانة» جديدة. محكومة بنفس نقاط الضوء والعتمة. تبدأ بالظهور في مظهر جنّة من جنان الحرّيّة والتسامح وحرّيّة الفرد في اعتناق ما يريد، ثمّ تتحوَّل إلى جحيم عن طريق التنكيل بالآخر وإقصائه وتكفيره. كلّ ذلك عن طريق كهنوت مخصوص، أكثر فأكثر عنفًا، وأكثر فأكثر تحجُّرًا. كهنوت يُملَى أفكاره في الكنيسة الفيزيائيّة عن طريق التعاليم وفي الكنيسة الرقميّة عن طريق الخوارزميّات.

***

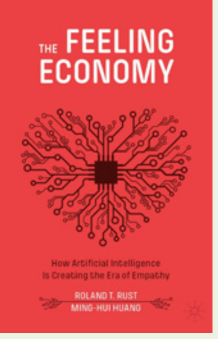
ليس من شكٍّ في أنّ لمنصّات التواصل الاجتماعيّ أكثر من مزيّة. وليس من شكٍّ في وجود مزايا لا تُحصى ولا تُعدُّ للتقدُّم التكنولوجيّ والعلميّ ولعالم الديجيتال، لكنّ المشكلة تتمثّل في أنّنا نقتحم كلّ ذلك بمعزل عن ضمانة الإيطيقا التي ترسم لنا ملامح القيم التي تحمي إنسانيّة الإنسان، وتجلس على أصابعنا حين نكتب الخوارزميّات وحين نختارها.

علينا أن ننتبه إلى أنّنا كائنات إيطيقيّة. وليست منصّات التواصل الاجتماعيّ سوى انعكاس لثقافتنا العميقة. الخوارزميّات المبنية على «اقتصاد الانتباه» ستسعى إلى استقطاب الانتباه عن طريق العنف. وإذا صحَّ أنّ العنف بنسبة معيَّنة هو بُعدٌ طبيعيٌّ فينا، فإنّ علينا أن نحرص في تربيتنا وتعليمنا وفي ثقافتنا عمومًا على ألّا يتجاوز ذلك العنف نسبته الطبيعيّة كي لا يتحوَّل إلى حالة باثولوجيّة. والحقّ أنّنا حتى الآن عنيفون باثولوجيًّا. نحبُّ الفرجة على حادثة يسيل فيها الدم وتنتهك الأعراض. يسهل علينا التكالب على كاتبٍ أخطأ أو ارتكب سرقة أدبيّة، لكنّنا نتقاعس عن التعليق على كتاب جيّد أو فيلم جميل. نحن نستعيد غرائزنا الوحشيّة والكانيباليّة بأسرع ممّا ننقر على لوح المفاتيح. وهذه مسألة ذات علاقة بثقافتنا قبل أن تكون على علاقة بمواقع التواصل الاجتماعيّ وخوارزميّتها.

إنّ ما يحدث حتى الآن هو للأسف، تلويث كلّ مساحة علميّة نكتسحها بنفس «الأدواء» التي أفسدت علينا المرحلة السابقة. ضيَّق الإنسان على نفسِه الأرض فلوَّث السماء، وها هو يضيّق على نفسه عالم الديجيتال فيشرع في اقتحام عالم الميتاديجيتال بنفسِ قيم العنف والتوحُّش والفساد.

يهرب إنسان الفكرة والحلم إلى عالم «الإمكان» ظنًّا منه أنّه هناك يتحقّق ويحافظ على شعلة حرّيّته. يهرب إلى ذهنه ومخياله، حيث له حرّيّة الضمير والتفكير والتعبير والإبداع، لكن حرب الخوارزميّات تنذر باللحاق به ومحاصرته في عالم «الما وراء الرَّقميّ» أيضًا.

لقد أفسدَ الإنسان الفيزياء بجغرافيتها وتاريخها، ثمَّ لوَّث الميتافيزيقا بحروبه الكنائسيّة الأيديولوجيّة. وها هو ينذر بتلويث «الميتاديجيتال» أو «الما وراء الرَّقميّ» وتحويله إلى نوع من «الغيتو» المُنتِج لشتَّى ضروب القصوويَّات.







كيليطو..
هذه حكايتي!

إذا كان لعَالَم «ألف ليلة وليلة» عجائبه، وغموضه، فإن لعَالَم الحكاية في زمنها المُعاش تأمُّلاته والتباساته أيضاً. مؤلَّفات عبد الفتاح كيليطو تتخلل العَالَمين، ومع ذلك يبدو للوهلة الأولى أن كتاب الليالي هو الأكثر إثارة للاهتمام، بصورة تسائلنا ما إذا كان هذا الاتصال بكتاب أَزَلِيّ يبقى ضرورياً وكافياً حتى وإن تعلَّق الأمر بقراءة عميقة ومضاعفة؟ بشكلٍ أو بآخر يجيب كيليطو بأن: الليالي معين لا ينضب للإبداع الأدبي، لكن بشرط الابتعاد عنه بقدر الاقتراب منه.

يصرح كيليطو بأنه «مؤلِّف كتاب واحد لا ينفك يُعاد ويعود»، وكقُرَّاء أو نقَّاد، لطالما أوقفتنا تلك العودة إلى مؤلَّفاته السابقة، ذلك الصدى الذي يخلفه: «مرور الراوي من عَالَم أليف إلى عَالَم غريب». على هذا النحو يأخذنا كيليطو، في روايته «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» الصادرة حديثة عن منشورات «المتوسط»، إلى عَالَم سردي عجيب، ينتهي«في أغلب الأحيان بالفشل، باضمحلال الأماني وتبخُّر الأوهام».



وباعتباره كاتِباً باللّغتين العربيّة والفرنسيّة، تأسَّست للأديب المغربي عبد الفتاح كيليطو قاعدة واسعة من القُرَّاء العرب والأجانب، تجعل كل إصدار جديد له بمثابة حدث أدبي بارز يدعونا للتوقُّف عنده.

نظرة العين الأولى

كتاب عبد الفتاح كيليطو الجديد رواية «والله إن هذه الحكاية لحكايتي» الصادرة حديثاً عن منشورات المتوسط 2021، هو، كسابق تأمُّلاته، رحلة عاشقة لكنوز التراث، تحدثنا عن قصص القصص، وعن تقاطعات وإيحاءات تجاورية، تتطابق إلى حدودٍ كبيرة، مع ما نعيشه في واقعنا الفعلي، بحيث يقوم كيليطو، المستوعب بشكلٍ كبير للتراث ولجذوره، بتوظيف المُشترك الإنسانيّ في الحكايات المُفعمة بالمعرفة الحضارية والميثولوجية، لجعلها تعمل في تناغم أدبي نادر وغني خدمةً للمعنى المُتضمَّن داخل الموروث العربيّ، الأدبيّ والفكريّ.

تعتمد الرواية،المُقسَّمة إلى خمسة فصول: «نورا على السطح»، «أبو حيان التوحيدي»، «قدر المفاتيح»، «هي أنت، وليست أنت»، و«خطأ القاضي ابن خلكان» على أحداثٍ غريبة ومتشابكة، والتي على الرغم من بساطتها استطاعت خلق الانزياحات الخيالية والسحرية، التي يغدو معها السفر إلى عوالم العشق، ومخالطة الجنيات، والغوص في تاريخ الأدب، شرطاً لعودة تنطوي على الكثير من التشويق والمُفاجأة. لاسيما عندما تتصدَّر هذه الرواية عبارة «فرانز كافكا» الشهيرة: «ما كان ينبغي أن أعيش على هذا النحو» المُقتبَسة من رواية «المحاكمة» التي تزيد عوالم الرواية المشحونة بالارتيابية والالتباس مزيداً من الكابوسية، والتي ترافق عادةً أعمال «كافكا».

مثل كاميرا فيلم سوريالي، يستهل كيليطو عمله الجديد بصورةٍ مجرَّدة لفضاء خارجي ينفتح على السماء وعلى الطفولة، وعلى حادثة هروب مأساوية وعجائبية في الوقت نفسه، حيث تظهر على السطح، في الأعلى، امرأة اسمها (نورا)، تحمل صغيريها بين ذراعيها، مرتدية ثوباً من الريش. تنتظر، طيلة الليل، أن يستيقظ زوجها (حسن ميرو) لتعلمه بقرارها في الرحيل. تودِّعه، فتطير بعدها بالطفلين مختفية في الهواء وفي اللامكان. وكأن المشهد حلمٌ هذياني يحدث مرَّاتٍ عديدة، في الساحة المُربّعة، على السطح، بحيث لا يعرف الراوي نفسه المُتشكك في كلِّ شيء، لماذا يحدث كلُّ ذلك هنا في بيت الطفولة وبهذه الدرجة من المأساوية. في النهاية يغضب حسن من أمه، لأنها، حين ذكرت لنورا مكان معطف الريش، تكون، حسب اعتقاده، قد شجّعتها بطريقة معيَّنة وكيدية على الهروب.

ليس هناك في رمزية هذه البداية السحرية والعابرة، ومن وجهة نظر فانتاستيكية، أجمل وأقوى من هذا الاختراق المُعقَّد والوجداني، الذي يتداخل فيه الوداع بالهرب والشغف بالانفصال، تحقيقاً لسلام العودة، ونبذاً للعنف والهيمنة. فكلُّ شيء يصير، مع تداخل الأزمنة في الرواية، انكساراً وصيرورة. تتسلَّل الأحجية كحدثٍ هذياني لتقول أشياء كثيرة مخفية، لأن القصد في استثمار الحوادث التي تقع في زمن واقعي أو متخيَّل، كما هو حال جُلّ كتابات كيليطو، هو بناء حوارات مفتوحة وارتيابية مع المتون الكبرى للأدب العربيّ والإنسانيّ عن طريق ما تصنعه الكتابة من تقنيات الغرابة والإدهاش، والقدرة على اختراق وتقويض المعاني الجامدة والأليفة، من أجل إعادة تجديد التمثّلات المُسطّحة والبائدة لطبيعة علاقة التراث بالفكر واللّغة.

بكثيرٍ من الاقتضاب اللُّغويّ المُكثف، تستمر الأحداث على عكس المُتوقَّع، لنجد أنفسنا، وكأننا نستعير أجنحة، للغوص في واحدةٍ من أجمل محكيات «ألف ليلة وليلة»، والتي تحكي، في تطابق مع حكاية حسن ميرو ونورا، قصّة حسن البصري صائغ الحلي الذي يسافر إلى ممالك الجان، ويشرف على الهلاك بعد وقوعه في غرام ابنة أعظم ملوك الجن، لكنه في النهاية يجد الطريق إلى الفوز بغرامها وتملّك قلبها بعد استحواذه على معطف الريش الذي تطير به، وتتركه عند نزولها للسباحة مع



رفيقاتها في البحيرة.

إن حسن ميرو، وحسن البصري هما جزءٌ من نظام المتاهة التخيلية التي يفرضها، من داخل تأويلات موحية وغير متوقَّعة، النّفس الجينيالوجي للحكاية في هذا السياق. فكلاهما وعبر مسارات متطابقة جدّاً، ومن خلال القوة السحرية للكتابة التي لا يغادرها كيليطو مطلقاً، تتخذ حياتهما مسارات أسطورية ملتبسة وخارقة. فـ(ميرو) قرأ كتاب «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم وحلَّق في سماوات باريس، فيما حلَّق البصري مع بهرام المجوسي، عَبْر كتاب يحكي عن كنوز مسخَّرة وبعيدة، ليغرق في عشق الجنيات. إنهما كذلك جزءٌ من صيرورة فكرية ذاتية، تتجاور مع البُنى الصوفية والجمالية لطفولة السارد وهواجسه، بحيث تتفاعل بشكل شعري، وعبر تعاقد غير قابل للنسيان، صور لحيوانات الطفولة مع شاعرية الفزع المفتوحة على الغيب وحدود الكون.

إنه إفصاح قوي عن رمزية السماء والتحليق والقلق الذي يرافق، عبر سلالم البحث واللّغة، طبيعة الكتابة عند كيليطو، التي تقوم على تأويلات معقَّدة لشبكة من العلامات والعلاقات النصية، يغدو معها الكاتب نفسه ناقداً ومدقّقاً وفيلسوفاً ومترجماً وشاعراً، بل يذهب الأمر إلى أكثر من ذلك، فيصير الكاتِب قاضياً يحقّق، من داخل «قوانين» سردية، في الخلاف التاريخيّ الذي حدث بين أبي حيان التوحيدي وابن عبّاد وابن العميد من داخل كتابه المشؤوم «مثالب الوزيرين». هذا الكتاب الذي اتخذ مكانة قوية داخل الرواية، بسبب إثارته لواحدة من الإشكاليات المعرفية الكبرى، التي رافقت باستمرار النقاشات الفكرية والأكاديمية حول تلك الأجزاء المفقودة التي لم تتم قراءتها، بسبب الإهمال أو الخوف، في كتب الأدب العربيّ والإنسانيّ. فقد لاحظنا، على امتداد زمن الرواية، الخوف الذي رافق حسن ميرو وبعض المُختصين في أدب التوحيدي من قراءة هذا الكتاب الملعون، الذي يجلب الشر والأذى لكلّ مَنْ يقرؤه، بحيث لم يقم (ميرو)، الذي كان بصدد إعداد أطروحة لنيل الدكتوراه حول هذا الكتاب بالذات، سوى بالاشتغال على بعض الكتابات التي كُتبت بشأنه وبعض المقتبسات منه. وعلى الرغم من أن لعنة هذا الكتاب لم تتأسّس سوى كإشاعة ابتدعها ابن خلكان في مؤلَّفه «وفيات الأعيان»، فإنّ هذا الكتاب كان سبب تشنج العلاقة بين حسن ميرو ونورا.

وكما لو كان الأمر حلماً مشوقاً، يضعنا كيليطو من خلال هذه المسارات السردية الغرائبية التي تمزج بين الفكر الرصين وطراوة التخييل، أمام حكايات وجودية لأسطرة الوعي والعاقبة. فإذا كانت المآلات مفتوحة على الحلم والعودة، فإن الأقدار تتشابه وتتداخل، في قصص متفرِّقة، بين حسن ميرو وحسن البصري، وقصّة الباحث الأميركيّ في التراث العربيّ «يوليوس موريس»، الذي يسقط، غير مكترث بالتحذيرات، في عشق الفتاة الفنلندية بعدما رآها تسبح في البحيرة.

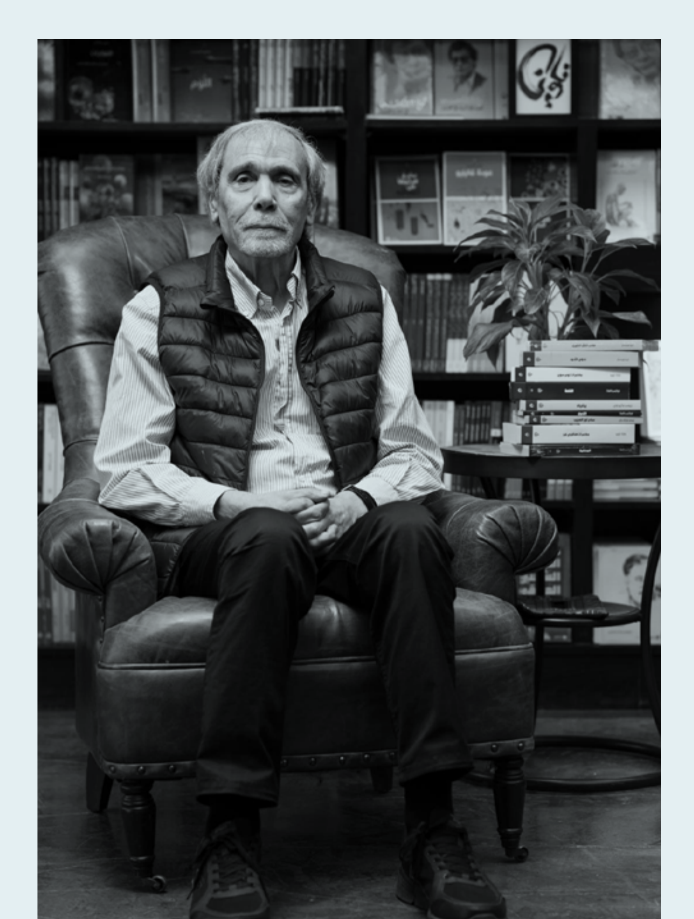
كلُّ شيءٍ إذن، يحدث من خلال نظرة العين الأولى، البداية التي تقتحم المجهول والأسرار الكامنة وراء قلب امرأة أو كتاب أو لوحة. فنظرة حسن البصري للجنية هي

النظرة الجنونية نفسها التي قادت يوليوس موريس لعشق الفتاة الفنلندية. هكذا تتكرَّر الحكاية طوال الكتاب متقمِّصة وجوهاً وجغرافيات ومفاتيح تناصية مختلفة. فمرّة يصير المفتاح خرافةً شعبية ومرّة لوحة منمنمة، ومرّة قصّة لعشق ولهاني يسافر عبر مدن أوروبيّة وعربيّة تاريخيّة وأخرى متخيَّلة، يغوص الكاتِب، من خلالها، في عوالم المعري، والجاحظ، والحريري، والتوحيدي، وابن خلكان، وتوفيق الحكيم، وكافكا، ودوستويفسكي، وفرديناند سيلين وغيرهم، لكنه يظلّ متماهياً أكثر مع قصص «ألف ليلة وليلة»، إلى حدِّ القسم بأنّ واحدة من «الليالي» التي عاشها في ذهنه هي حكايته هو !!. و ذلك تحديداً، ما نقرؤه في ظهر غلاف الرواية: «في الليلة الواحدة بعد الألف قرَّرت شهرزاد، وبدافع لم يدرك كنهه، أن تحكي قصّة شهريار تماماً كما وردت في بداية الكتاب.. ما يثير الاستغراب على الخصوص أنه أصغى إلى الحكاية، وكأنها تتعلَّق بشخص آخر، إلى أن أشرفت على النهاية، وإذا به ينتبه فجأة إلى أنها قصته هو بالذات، فصرخ: والله هذه الحكاية حكايتي، وهذه القصّة قصتي..

ينجح عبد الفتاح كيليطو مع كلِّ إصدارٍ نقديّ أو أدبيّ جديد، سواء كانت لغته عربيّة أو فرنسيّة، ليس فقط في منح المُتعة الفكرية الخالصة لنخبة من قرائه ومتابعيه، بل كذلك، في جعل الكتابة شكلاً من أشكال الاحتفاء بالذات والآخر، ومرايا مفتوحة، نستطيع من خلال متاهاتها السردية، الولوج إلى كينونات أكثر صفاءً وحرّيّة ومغامرة.

كيليطو:

لا ينشغل المُؤلِّف إلّا بالمرور بسلامة بين قراءاته واتقاء أي تصادم معها



لماذا يُحاولُ الكاتِب التخفِّي وسط الشخوص والحكايات ووسط ذاته وطفولته كذلك، ليعترف في النهاية، وبشكلٍ جليّ بأنّ هذه الحكاية هي حكايته؟ بمعنىٍ آخر أيتقاطعُ الكاتِب مع كلّ هذه الأحداث تقاطعاً حقيقيّاً في شكل سيرة حياة واقعية، أم أنّ ذلك لا يعدو أن يكون مُجرَّد تقاطع أدبيّ بسبب تماهيه الكبير والقوي مع قصص الليالي كما يحدث كلّ مرّة.

- مَنْ يعلن في النهاية بأنّ الحكاية هي حكايته؟ أهو المُؤلِّف؟ قطعاً لا، وهذا مسطَّر في الرواية، ولكن القارئ لا ينتبه إلى ذلك لاعتقاده الذي لا يتزحزح بأن العمل الأدبيّ يعبِّر عن صاحبه، بينما لا ينشغل المُؤلِّف وهو منهمك في الكتابة إلّا بالمرور بسلامة بين قراءاته واتقاء أي تصادم معها. إنه في روايتي يستعمل أحياناً ضمير المُتكلِّم، يظهر منذ البداية، ويتَّضح أنه بصدد البحث عن موضوع رواية، لكنه حائر بين عِدّة احتمالات، يكشف توجُّهاته وتردُّداته، يمرُّ بفترات حبور تتلوها حالات قنوط، يلف ويدور حين يجد نفسه في طريق مسدود فيراجع خطواته ويعلن عن تحفُّظه بشأن ما روى ويقرّ بأنّ الأمورَ لم تجرِ تماماً كما صوَّرها وأن عليه أن يصحح ما أورد، وهكذا إلى أن نصل إلى النهاية التي لا تكاد تختلف عن البداية.

هل يَجدرُ بنا القول إنّ جعْلَ «الكتاب» بَطلاً في هذه الرواية هو تأكيدٌ على الفكرة التي تقولُ بأنّ على الأدب أن



يجدَ الاهتمامَ بنفسه من داخل نفسه لكي يكون أدباً قويّاً وحَقيقيّاً؟ تَماشياً مع قول كيليطو نفسِه الذي تَساءَلَ في غير ما مَرّة: كيف سيكونُ وُجودُنا في العالَم دُون الأدب؟

- منذ القدم والأدب يُثير تساؤلات حول فائدته، فهو حقّاً لا يهتم إلّا بنفسه ولا نفع يُرجَى منه، ما عدا إذا افترضنا أن جدواه في عدم جدواه.

هل يُمكنُ اعتبار التحذير المُلغَّم داخل الرواية بعدَم فتْح الباب، دَعوةً عكسيّةً تحريضيّةً من الكاتِب لإعادة قراءة المَسكوت عنه في كُتُب التراث العربيّ وخَلخلة المَفهومات والبنيات المُتصلّبة داخلها؟

- قد يصدق هذا. إذا أردت إقبال الناس على شيءٍ فامنعه.

تتضمَّن الرواية الخوف من لعنة الشرّ المُرافق لكتاب التوحيدي، وهذا يتشابهُ إلى حدودٍ كبيرة مع السؤال المُتعلِّق بالخَوف من الموت الذي يلازم الراوي وحاجته للإغواء حفاظاً على حياته داخل حكايات «ألف ليلة وليلة». هل يمكن القول، ولو مزحةً بأن داخل كيليطو شهرزاد مُعاصِرة؟

- تخشى شهرزاد على حياتها، والكاتِب على عمله، لأنه يؤول إلى القارئ الذي يحكم عليه. مصير الكتاب بيده كما أن مصير شهرزاد بيد شهريار. ولقد صدق الجاحظ حين حثَّ المُؤلِّفين على الاحتراس من القُرَّاء.

كيف استطاع كيليطو، داخل نسق سرديّ يتداخل فيه الفَنّ بالأدب والفلسفة والفكر والأسطورة، أن يصنعَ رواية بكلّ هذا العُمق الجَماليّ القويّ التكثيف والرّمزية؟

- هذا القول، إنْ صحَّ، يعني القارئ بالدرجةِ الأولى.

■ **قراءة وحوار: منير أولاد الجيلالي**


Les Mille et Une Nuits

كيليطو:

أحداث الرواية تنتهي في أغلب الأحيان بالفشل، باضمحلال الأماني وتبخُّر الأوهام

(تروم «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» إعادة كتابة قصّة حسن البصري، وترتب عن ذلك الانتقالُ من زمن الحكاية إلى زمن الرواية، من سياقٍ إلى سياق آخر، ومن لغةٍ إلى لغةٍ مختلفة. وفي هذا الصدد ترد مسألة الترجمة، مفارقة الترجمة ومآلها، فلقد قام حسن ميرو بترجمة «حسن البصري» إلى الفرنسيّة، كما شرع «يوليوس موريس» في ترجمة «مثالب الوزيرين» إلى الإنجليزيّة. وفي كلتا الحالتين تصبح الترجمة مستحيلة فتتوقّف أو تظلّ مشروعًا لا ينجز إلّا جزئيًا. ثمَّ إن ما يصدق على الحكاية لا يصدق على الرواية، فأحداث الرواية تنتهي في أغلب الأحيان بالفشل، باضمحلال الأماني وتبخّر الأوهام).

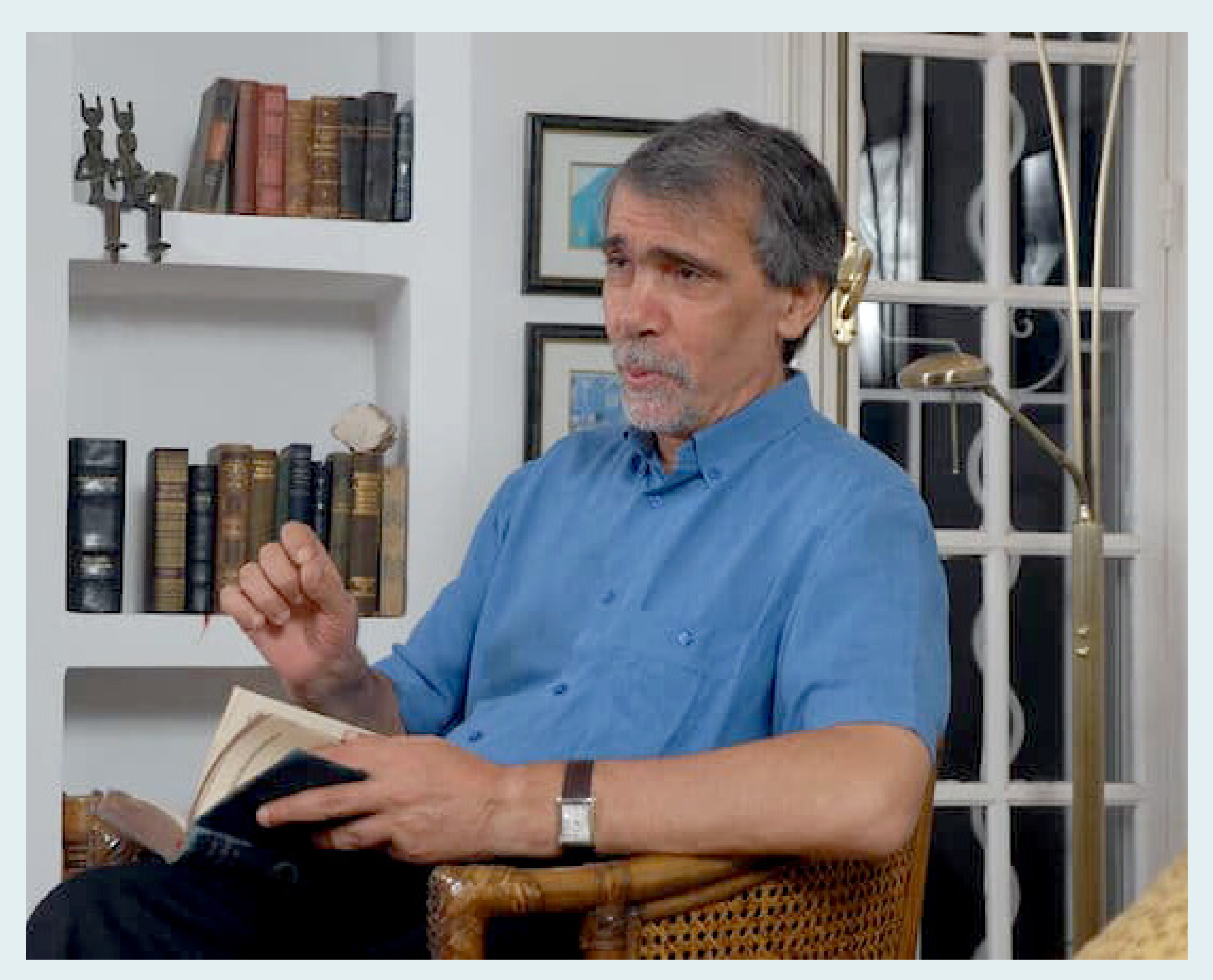
■ أجرى الحوار: خالد بلقاسم

اتّخذَتْ روايتُك الأخيرة «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» عتبةً لها قولة «كافكا» التالية: «ما كان ينبغي أن أعيشَ على هذا النّحو». لربّما يَسمحُ النّدمُ الذي يَتخلّلُ القولة باستحضار صَدَى كتابك السابق على هذه الرواية، الحامل لعُنوان «في جوّ من النّدَم الفكريّ»، وبذلك يَغدو القارئُ أمام ندَميْن غير مُنفصليْن. أيتعلّقُ الأمرُ في هذه العَتبة بندَم يَخصّ مَصيرَ حَياة ما والمَنحَى الذي اتّخذَهُ مَنْ عاشَها؟ وما مُسوّغُ ذلك؟ فالندّمُ الفكريّ أمرٌ مُستساغٌ لأنّه شَرطُ الفكر، لكنّ الندمَ على الحياة التي عيشتْ يَظلُّ أمرًا مُبهمًا. ما العلاقةُ بين الندميْن، خُصوصًا أنّ القارئ يَعرفُ أنّ الحياةَ التي تحدّثَ عنها كيليطو، في مُجمَل تآليفه، لم تكُن مُنفَصلةً إطلاقًا عن الحَياة بين الكُتُب ومع الكُتُب، بحيثُ يتمنّعُ الفصلُ بين الندميْن؟ فحتّى رواياتُك لا تتحدّثُ إلّا عن الكُتب.



- العلاقة بين خطاب العتبة في «والله»، وعنوان «في جو من الندم الفكري»، مقصودة ومخطط لها. بصفة عامة، أحاول ربط اتصال بين كتبي بهدف تكثيف الدلالة العامة وإثرائها. كلّ كتاب لي يحمل صدى لسابقيه، وفي النهاية أرى أنني مؤلِّف كتاب واحد لا ينفك يعاد ويعود.

عَطْفًا على السّؤال السابق، يَبدو أنّ الكتابَ كان حاسمًا في مَصير الحَياة التي عاشتْها شَخصيّة «حسن ميرو» في رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي». فقراءتُه لرواية «عُصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم هي التي رَسمَتْ هذا المَصيرَ وَفقَ ما تُقرّ به الروايةُ ذاتُها في نهايَتها، وهو ما حاولَ الراوي أنْ يَربطَهُ بالمَصير الذي عاشهُ حسن البصري في «ألف ليلة وليلة»، دُون أنْ نَنسى أيضًا تجلّيات هذه المَوضوعة في



الرّواية؛ مَوضوعة الكتاب المُحدِّد لمَصير حَياة ما، سواء تعلّق الأمرُ بتجلّيها في الدّور الذي اضطلعَ به كتاب «مثالب الوزيريْن» للتوحيدي في تَوجيهِ العلاقة بين الشخصيّات، أو بتجلّيها في تَحديد حكاية حسن البصري لمَصير حياة يوليوس موريس. ما مَعنى أن يكونَ الكتابُ حاسمًا في مَصير حياة ما؟ وهل يَمتلك الكتابُ كلّ هذه القوة في تَوجيهِ الحياة؟**

- واضح أننا حين نقرأ رواية نندمج مع جوها فنشاطر شخوصها حياتهم، مشاكلهم ومشاغلهم، ننسى أنفسنا وباندماجنا معهم، نتقمّص هويّات جديدة نسكنها طيلة مدة القراءة. وغالبًا نشعر بحزن عندما ننهي القراءة ونعود إلى أنفسنا. هذا ما كنت أحس به بشدّة حين كنت صغيرًا. كنت طبعًا أتوق إلى نهاية الرواية التي أقرؤها وفي ذات الوقت أتمنّى أن تؤجّل.

مَوضوعة الكتاب أصيلةٌ في نُصوصك، وقد أعادَت رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» تناوُلَ هذه الموضوعة من زاوية «الكتاب المَلعون» التي سبقَ أنْ قارَبْتَها في كتاباتك السابقة، وهي الزاوية التي تحكّمَتْ في جعْل كتاب «مثالب الوزيريْن» للتوحيدي بَطلًا في الرّواية. أبعادُ هذه اللعنة المُصاحِبَة لسُمعة الكتاب تتكشّفُ من قضايا عديدة، منها الخَوف من القراءة، والحِرْص على حمايةِ مَصير الحَياة من لعْنةِ الكتاب، وتحوُّل القلق من مَشاغل الحَياة العادية إلى قلق نابعٍ من أسرار الكُتب ومُقترنٍ بها. غير أنّ اللافتَ في رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» ربْطُها لهذه اللعنة بالشائعة، وبالدّور الذي يُمكنُ أن تُؤدّيَهُ الشائعةُ في تَوجيهِ مَصير الكتاب. ما دورُ الشائعة، الأستاذ كيليطو، في تاريخِ القراءة بوَجهٍ عامّ؟

- الكتابة اليوم في متناول الجميع، لكنها في غابر الأزمان كانت موقوفة على طبقة محدودة وتكتسي صبغة أسطورية وقد ترتبط بطقوس سحرية، كما تكون محل ريبة غامضة. وإلّا لماذا اعتُبر الكتاب في بعض تجلياته شيئًا رهيبًا قد يؤذي ويؤدّي إلى الهلاك؟ تدور رواية «والله» حول كتاب ملعون، موضوع فرض نفسه عليّ وكان نقطة انطلاق، ثمَّ مرّ بمنعرجات مختلفة ومتشعبة

إلى أن بلغتُ الخاتمة. سبق أن تطرقت إلى هذا الموضوع، بصيغة مختلفة، في «العين والإبرة»، عندما درست حكاية في «الليالي» عن كتاب مسموم يميت مَن يقلب أوراقه. والمُثير للانتباه أن كتاب «الليالي» نفسه قِيل إن مَن يقرأه بالكامل يُصاب بأذى. غير أن هذه الشائعة لم تثبط عزيمة القُرَّاء الذين أقبلوا عليه بنهم، لم يكن لها تأثيرٌ ولم يُروَ فيما مضى أن شخصًا أصيب بمكروه إثر قراءته. وعلى العكس فإن «مثالب الوزيريْن» لأبي حيان التوحيدي حصل بين يدي شخص متميِّز، ابن خَلِّكان، صاحب «وفيات الأعيان»، فأعلن أنه عانى الأمرَّين بعد قراءته، وأضاف أن العديد من معارفه تضرَّروا بسببه. لم يسبق حسب علمي أن تناول المُؤلِّفون هذه الشائعة. وعودة إلى «الليالي» فإن بورخيس في إحدى قصصه وصف آلام شخص قرأها في الترجمة الألمانية لِـ«غوستاف فايل»، وكانت نهايته مأساوية.

مِنَ المَوضوعات الرّئيسَة في مُعظَم كُتُبك مَوضوعة «الباب» و«العتبة»، وقد كان لمَوضوعة الباب حُضورٌ لافتٌ في كلّ أطوار الرواية، لأنّ لهذه المَوضوعة دورًا حَيويًّا في حكاية حسن البصري التي شكّلتْ طِرْسًا رئيسًا لروايتك، ولربّما هذا الحُضورُ هو ما تحكّمَ في عَنونةِ أحد فصول الرواية بـ«قدَر المفاتيح». لعَلّ المُثيرَ في الرواية هو التّماهي الذي تحقّقَ بين «الباب» و«الكتاب». ما العلاقة التي تربطُ بين الباب والكتاب؟

- إنه المرور من العالم الأليف إلى العالم الغريب. حين نفتح كتابًا لا ندري أي أرض سنطأ فنشعر برهبة مكتومة لأننا نجهل أين ستقودنا خطواتنا وهل سيكون في مستطاعنا الاندماج مع أجوائه ومع ساكنيه؟.. إنها رحلة إلى بلاد أجنبية لها طقوسها ومقومات وجود خاصة بها. قد يتيسر الاندماج حالًا وقد لا يحصل إلّا بعد بذل مجهود، كما هو الشأن مع روايات بَلْزاك. وأحيانًا يفشل اللقاء بصفة مروعة رغم محاولات متكرِّرة للانخراط في العالم الموصوف. ذلك ما حدث لي مع رواية «أسفل البركان» لِـ«مالكُوم لُوري» التي أثارت الاهتمام وأشاد بها النُقَّاد. بشيءٍ من الخجل أضيف أنني لم أستطع قراءة «الأمير الصغير»، كتاب «سان إكزوبيري» الذي أعجب به الملايين من القُرَّاء أيما إعجاب.

تسمحُ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، وهي تُدمجُ في بنائها روايةَ «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، بإعادة قراءة رواية الحكيم في ضَوء حكاية روايتك. وإذا جازَ أن نربط رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» بكتاب «مَن نَبحثُ عنه بعيدًا يَقطنُ قربنا»، باعتبار النّسَب الذي يَجمعُهما، أيُمكنُ القول إنّ روايتك ترومُ، من بين ما ترومُه، إضاءةَ حكاية حسن البصري اعتمادًا على رواية «عُصفور من الشرق»؟ خُصوصًا أنّ رواية الحكيم كانت، من جهة، قائمةً على علاقة مَنذورة للانفصال لأنّ شخصيّة سوزي كانت تتحيّنُ لحظة بغاية «التحليق»، كما شكَّلت الأبوابُ في الرواية، من جهة ثانية، أهمّيّةً بالغة، وشكّلت فيها مَوضوعة التحليق، من جهة ثالثة، عُنصرًا محوريًّا على نحو ما تبدَّى من عُنوانها، ومن هَديّةِ مُحسن لسوزي لمّا اختارَ أن يُهديَها طائر البَبّغاء.

- أظن أنني قرأت في فترة من حياتي جلّ ما ألّف توفيق الحكيم، كنت مولعًا بما صنف، وعلى الأخص برواياته. كان لا بد أن أختار في روايتي الحديث عن «عصفور من الشرق»، التحليق والطيران، لانسجامها مع الجو العام لما قصدت. ذكرتها في المكانين المهيمنين في الكتاب، أي في البداية والنهاية. وغني عن القول إنه لم يكن من المُمكن الاعتماد على «عودة الروح» أو «يوميات نائب في الأريـاف».

مُنذ حكاية المُستَنبِح، في كتابك «الكتابة والتناسخ»، اتّخذَ الحيوانُ حيّزًا حيويًّا في بنائك للمَعنى وفي تَمديد الخيال. وهو الحيّز الذي لم يكُف عن التنوُّع، ففي كتابيْك «الغائب» و«لسان آدم»، كان للحَيّة دورٌ رئيسٌ في التأويل، وفي روايتك «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» يَعثرُ القارئُ على السّلحفاة، والنمل، والضفدع، واللقلاق، والخطاطيف، وهو ما يجعلُ حُضُورَ الحيوان في كتاباتك حُضورًا أصيلًا، دون أن نَنسى مُصاحبَتك الطويلة لـ«كتاب الحيوان» للجاحظ. لماذا هذا الحرصُ على إدماج الحيوان في التأويل وفي الحَكي؟

- المُدهش في الحيوان أنه رغم كونه لا يتكلَّم فإن له لسانًا نفهمه فنتواصل معه إلى حدٍّ ما. إنه يجعلنا وجهًا لوجه مع اللّغة ويحثنا على كشف بعض أسرارها، وذلك ما حاولت الإشارة إليه في حكاية المُستَنبِح التي أشرتَ إليها. أحد الأصدقاء كان له كلب من نوع شْناوْسَر. اختفى فجأة ذات يوم وانقطع خبره، ثمَّ عاد بعد ثمانية شهور وكأن شيئًا لم يكن. منذ ذلك الوقت والصديق يسعى إلى تجاذب الحديث معه في محاولة يائسة لمعرفة أين كان طيلة تلك المدة. كان الكلب ينظر إليه بحزن وكأنه متأسف لكونه لا يستطيع أن يجيب، أن يروي ما جرى له. بالرجوع إلى «والله»، يلاحظ أنها تبتدئ بذكر طيور مختلفة الأنواع وتنتهي بالإشارة إلى سلحفاة، حيوان غريب يحمل مسكنه على ظهره، يختفي لمدة طويلة ثمَّ يظهر من جديد، لا

يزعج أحدًا وشعاره التستر والقناعة والصمت.

يُثيرُ الشعرُ في حكاية حسن البصري أسئلةً بشأن اختراقه الكبير للحكاية، وهو أمرٌ عرَضتُ له رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» في استقصائها للصِّلات المُمْكنة بين حسن البَصري وحسن ميرو، وقد أقرّ الراوي وهو يتأمّلُ وضعيّة الشعر في حكاية حسن البصري أنّ الأبيات الشعريّة كانت مُتاحة على الدوام، لذلك كان تأليفُ أبيات جديدة «خارجَ أُفق الحكاية». لا يَعثرُ القارئ في رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» على أبياتٍ شعريّة، خلافًا لما وردَ في روايتك «أنبئوني بالرؤيا»، علمًا أنّ طِرْسَ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» يقومُ بصُورةٍ لافتةٍ على الشعر الذي كان حاضرًا على امتدادِ الحكاية. لِمَ لمْ تُدْمجِ الرّوايةُ الشعرَ في إعادَةِ كتابةِ طِرْسها؟

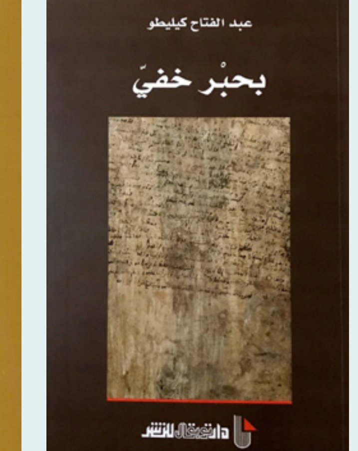
- لا تحتمل الرواية الشعر ولا تطيقه، فلا يرد فيها، إنْ ورد، إلّا خلسة المختلس. ذلك ما قد يلاحظ في «أنبئوني بالرؤيا»، حيث وصفت شاعرًا وذكرت بعضًا من شعره. وعلى العكس فإن مقامات بديع الزمان والحريري تدمج النظم بالنثر، وفي «الليالي» تتخلّل الحكايات مقاطع شعرية قد لا يتوقّف عندها القارئ المُتسرِّع لأنه يكون راغبًا في معرفة ما تؤول إليه الأحداث المُتتالية.

مع أنّ الشعر في الرواية لم يكُن محوريًّا في إعادة كتابة حكاية حسن البصري، فقد كان صَداه ساريًا انطلاقًا من أقوال مُكثّفة صاغتْها الرواية بعُمقٍ كبير، منها تَحديد الشعر بوَصْفه فزعًا من الكون (ص. 24)، وتَحديد القصيدة بوَصفها أرضًا أجنبيّة (ص. 125). أيُمكنُ، الأستاذ كيليطو، أن تُضيءَ أكثر هذيْن القوليْن المُكثّفيْن؟

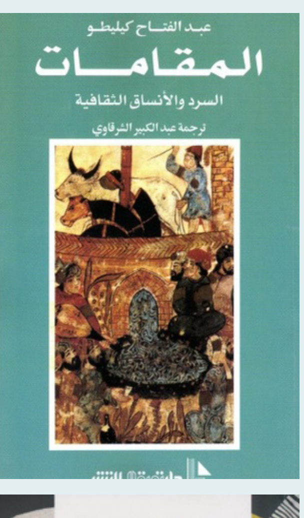
- يتعلّق الأمر بسر الوجود وحتمية الموت، كما يظهر ذلك جليًّا في ملحمة «جلجامش». ويبدو لي أن «لزوميات» أبي العلاء تدور حول السؤال المحير: لماذا الوجود وليس العدم. وقد يكون هذا هو المعنى العميق لعبارة «لزوم ما لا يلزم»، إنها مفارقة مذهلة.

يُمكنُ عدّ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، في تَرجيحٍ قرائيٍّ، تأويلًا من داخل الحَكي لحكاية حسن الصائغ البصري في «ألف ليلة وليلة»، حتى ليُمكن للقارئ أن يعتبرَ شَخصيّة «نورا» تجسيدًا لشخصيّة «منار السنا» في حكاية الليالي، غير أنّ نهاية الرّواية قائمةٌ على انفصال وفَقْد، بخلاف ما انتهَت به حكاية الليالي التي انتهَت باستعادَة حسن البصري لزَوجته بعد تجشّم الأهوال من أجل ذلك. في روايتك، حلّقَتْ «نورا» بصورَة نهائيّة دون عَودة. وهو

















ما شدّدَ عليه الراوي في المَشهد الأخير من الرواية الذي افتتحَهُ بعبارةٍ تتجاوَبُ مع ما وردَ في مُستهلّ الرواية. يقولُ الراوي في افتتاح المَشهد الأخير بنَبرة تحرَّرَت من الارتياب: «ومع ذلك، فإنّ المَرأة المُجنّحة تُوجدُ فوق السطح»، أي في فضاء التّحليق. أبسَبَب هذا الفَقْد لمْ تَنشغل روايتك إلّا بالقسم الأوّل من حكاية حسن البصري؟ لِمَ اقتصَرتْ الرواية على هذا القِسم الأوّل دون الثاني؟ أَلِلأمر صلةٌ بضَمير المُتكلّم المَوجود في عُنوان الرواية؟ وما مُسَوِّغُ الحَذف في التأويل؟ خُصوصًا أنّك اخترتَ في مُجمَل كتاباتك التأويل بالحَكي أو الحكيَ اعتمادًا على أسُس تأويليّة.

- تروم «والله» إعادة كتابة قصّة حسن البصري، وترتب عن ذلك الانتقالُ من زمن الحكاية إلى زمن الرواية، من سياقٍ إلى سياقٍ آخر، ومن لغةٍ إلى لغةٍ مختلفة. وفي هذا الصدد ترد مسألة الترجمة، مفارقة الترجمة ومآلها، فلقد قام حسن ميرو بترجمة «حسن البصري» إلى الفرنسيّة، كما شرع «يوليوس موريس» في ترجمة «مثالب الوزيريْن» إلى الإنجليزية. وفي كلتا الحالتين تصبح الترجمة مستحيلة فتتوقَّف أو تظلّ مشروعًا لا ينجز إلّا جزئيًا. ثمَّ إن ما يصدق على الحكاية لا يصدق على الرواية، فأحداث الرواية تنتهي في أغلب الأحيان بالفشل، باضمحلال الأماني وتبخُّر الأوهام.

ظلّت حكايات «ألف ليلة وليلة»، إلى جانب المقامات، مدارَ انشغالك مُنذ كتابك الأوّل «الأدب والغرابة» الصادر مَطلع ثمانينيّات القرن الماضي. لقد خصّصتَ لهذا الانشغال، الذي ظلّت أطيافُهُ سارية في كلّ ما كتبْتَه، كُتبًا بعينها، هي «العين والإبرة»، و«أنبئوني بالرؤيا»، و«مَن نبحثُ عنه بعيدًا يقطن قربنا»، و«والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي». وفي كلّ عودة إلى كتاب الليالي، يَتناولُ كيليطو موضوعةً من موضوعات هذا الكتاب أو حكاية من حكاياته، وبذلك يُمكنُ القول إنّ الليالي، ومعها المقامات، شكّلت نصّك اللانهائيّ الذي لا ينفكّ يَعودُ بصورة مُتجدِّدة في كتاباتك. لِمَ هذا «العود الأبديّ» المُتجدِّد لحكايات «ألف ليلة وليلة» في أعمالك؟ ألأنّ الكتابَ يَتمنّعُ على الكتاب الواحد، أم لأنّك اختَرتَ وَفقَ ما سَمّيتَهُ أنتَ نفسُك، استهداءً بمونطيني، باعتماد التفكير بالقفز والوثب خَلفيّةً لمُقارباتك؟ أم لأنّ كتاب الليالي ذاتَه لا يَستقيمُ تأويله إلّا بناءً على التفكير فيه بالقفز والوَثب أم أنّ الأمرَ أبْعد من ذلك؟ ألا يُخفي هذا الأمْرُ رَغبةَ كيليطو في كتابةِ نصّ ليليّ

ذي نسَب إلى كتاب الليالي ومُختلفٍ عنه في الآن ذاته؟

- «ألف ليلة وليلة» كتاب يستدرجك للحديث عنه والتعليق على حكاياته، حتى مَن لا يقرأه يخوض في الحديث عنه. لكلّ مَن يكتب عنه أو يستلهمه قصّة خاصة معه، إنه معين لا ينضب للإبداع الأدبيّ، بشرط الابتعاد عنه بقدر الاقتراب منه.

حكاية مَن هذه الحكاية التي اعتمدَتْ صيغة القسَم في عُنوان الرواية كي تُحدّد نِسْبَتَها، التي ظلّتْ مَفتوحةً على ضَمير مُتكلّمٍ مُبْهَم؟

- تحيل العبارة الواردة في العنوان إلى شهريار، في إحدى طبعات «الليالي» المعروفة بطبعة هابخت. فخلافًا للنسخة المُتداولة والتي تعود إلى طبعة بولاق، فإن نسخة هابخت تتميَّز بكون شهرزاد تحكي في النهاية لشهريار قصته، أي ما ورد في افتتاحية «الليالي». والغريب أن الملك لا ينتبه إلى ذلك إلّا والحكاية على وشك الانتهاء، فيصرخ: «والله إنّ هذه الحكاية حكايتي». إنها خاتمة عجيبة تتفوَّق في نظري على النهاية الواردة في طبعة بولاق. ولقد سبق أن أشرت إليها في كتاب «في جو من الندم الفكري». لا يكاد يخلو حديثنا اليومي من عبارة «والله»، نردّدها بلا كلل، وفي الغالب دون أن ننتبه إلى ذلك. وحين يستعملها شهريار فلإقناع نفسه أن الحكاية حكايته، وبفعله هذا يتملّكها بعد أن ضاعت منه لمدة طويلة. فكأنه يسترجع ذاكرته. وبالجملة فإن ما فاه به يفتح آفاقاً متعدِّدة للتفكير.

في روايتك «أنبئوني بالرؤيا»، كان اسمُ إحدى الشخصيات الأستاذ (ك). وفي رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، تعودُ هذه الشخصية، وَفقَ ما يُمكنُ أن يُرجّحَهُ التأويل، للظهور من جديد، ولكن تحت اسم الأستاذ (ع). أيتعلّقُ الأمرُ بالشخصيّة ذاتها؟ خصوصًا أنّ لهذه الرواية وشائجَ كثيرةً تربطها برواية «أنبئوني بالرؤيا». وما علاقة هذه الشخصية بكيليطو نفسه؟ لا سيما أنّ الشخصيّة تسمّت في «أنبئوني بالرؤيا» بالحرف الأوّل من اسمك العائليّ، وفي رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» بالحَرف الأوّل من اسمك الشخصيّ.

- ذلك ما يُسمَّى مفعول الواقع، عدم ذكر الاسم كاملًا أمارة توهم القارئ بأنه يتحرَّك في الواقع وبأن ما يقرأ ليس وليد الخيال. ■

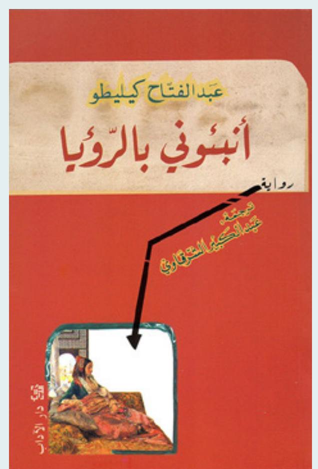












«والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»

اِرتيابُ الحكاية في حدَثها ونِسبَتها

تَتّخِذ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»(1) قيمتها من قيمةِ الأدب الأساسيّة ومن حَيويّته الوُجوديّة الضروريّة. فالأدبُ حارسٌ مِن حُرَّاسِ الارتياب، ومُؤتمَنٌ على عُمْقه. إنّهُ ارتيابٌ يُوسِّعُ مفهومَ الحياة، ويُمكّنُ المَعنى من بُعده اللانهائيّ ومن أُفُقه المتاهيِّ ذي الصِّلة المَكينة بليْل الكتابة، ويُتيحُ، فضلًا عن ذلك، تَفكيكَ أيِّ تَصلّب قد يَتسرَّبُ إلى علاقة «الواقعيّ» بالخياليّ. لعَلّ جانبًا من نُبْلِ هذا الارتياب هو ما صاغَهُ عبد الفتاح كيليطو في كتابه الجديد من داخل عالَمه الكتابيّ، واعتمادًا على طَرائقِ الحَكي والتأويلِ التي تحملُ دَمغتَهُ الشخصيّة ونَبرتَهُ الحاملةَ لمَلامحه.

■ **خالد بلقاسم**

مِن المفهومات التي عوّلَ عليها الأديبُ عبد الفتاح كيليطو في صَوغ نَبْرَته الكتابيّة وإغناء قُدرَته الحكائيّة والتأويليّة، ثمّة، تمثيلًا لا حصْرًا، مفهوم اللَّبْس، ومفهوم الهَذيان، ومفهوم سُوء الفهْم، ومفهوم النّسْخ والتناسُخ. اِستندَت عنايةُ كيليطو بهذه المفهومات إلى الحرْص على الانشغال المَعرفيّ بقَلْب الرّؤية إليها، والعمَل على تَحريرها من الحمولة القدْحيّة، بغاية العُبور بها، حَكيًا وتأويلًا، صَوب معنًى يقومُ على ردّ الاعتبار لها، وإبراز طاقتها التحليليّة وقُدرَتها على إمْداد الحَكي بما يُشعّبُهُ، وبما يُقوّي فيه حكمةَ الارتياب. بهذا العُبور، واستنادًا إلى مُمْكناته في الحَكي والتأويل، من جهَة، وإلى خلفيّاته وتَعدُّد مَرجعيّاته، من جهة أخرى، واصلَ كيليطو إنتاجَ معرفةٍ أدبيّة من داخل هذه المَفهومات، إذ لمْ يتوَقّف، في مَساره الكتابيّ الذي انطلقَ مُنذ سَبعينيّات القرن الماضي، عن الحفْر فيها والحفْر بها في الآن ذاته، على نحو هيّأ لها تَمديدًا حيَويًّا لا يَنفكّ يَتشعّبُ في كتابة كيليطو، حتى غدا اشتغالُ هذه المفهومات في مُنجَزه من السِّمات المُحدِّدة لنبرَة هذا الأديب الكتابيّة. تبعًا لذلك، غدَتْ هذه المفهوماتُ جُزءًا من التعاقُد الذي بناهُ الكاتبُ مع قارئه، إذ يتساءلُ القارئُ، كلّما نَشرَ كيليطو عملًا جديدًا، عن المنطقة التي منها شغّلَ هذا الأديبُ، مرّةً أخرى، المفهومات الأثيرةَ لديه. فحِرْصُ كيليطو على الاحتكام، في إنتاج نُصوصه، إلى المَفهومات السابقة وغَيرها يُوَجّهُهُ رهانُهُ على قارئ يُشاركُهُ تَمديدَها، واستثمارَها في التأويل وفي فتْح دُرُوب المَعنى وتَوسيعها. من ثمّ، لا تَبْني هذه المفهوماتُ نَبرةَ الكاتب الذاتيّة وحسب، بل تُشكّلُ أيضًا الوَديعةَ التي يأتمِنُ الكاتبُ قارئَهُ عليها مثلما كان كيليطو نفسُهُ مُؤتمَنًا على وَدائع «المقامات» و«ألف ليلة وليلة» وغيْرها من النّصوص التي انجذبَ إلى تَمديدها بالحَكي والتأويل. فكتابةُ كيليطو تُسْهمُ في خلْق قارئ يَنخرطُ معها في مهمّة نَسْج الخُيوط التي تُقيمُها هذه الكتابةُ بين الحَكي والتأويل، وتُقيمُها، بناءً على المفهومات السابقة وعلى غيرها، بَين قديمِ الثقافة وحديثِها.





(1)
خلخلة مفهوم الحدث وزعزعة نسبة الحكاية

في سياق التمديد الذي تَشهدُه الطرائقُ المُعتمَدة في تَشغيل المفهومات المُشار إليها لدى كيليطو، تكشفُ روايتهُ «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» عن استثمار مُتعدِّدِ الأبعاد لمَفهوم اللبْس ومفهوم الهذَيان ومفهوم التناسخ بوَجْه خاص. وهو ما تبدَّى مُنذ عُنوان الرّواية الذي يَعتمدُ في تَركيبه اللُّغويّ صيغةَ «يقين»، ولكن كي يُضيءَ، على نحو مُفارق، ارتيابًا لا يَكفّ عن التنامي عبْر المفهومات المُشار إليها. اللافتُ في هذا العُنوان أنّه مَصوغٌ بتَركيب يَرومُ تَرسيخَ يَقين بشأن نسبَة الحكاية، ويَبتغي إزالةَ لَبْس بصدَدها، فالقَسمُ وأداتَا التوكيد («إنّ» و«اللام الواقعة في جَواب القَسم») يُرَجِّحان ذلك، غير أنّ الرّواية بكاملها تَنهضُ، خلافًا لظاهر عُنوانها، على لَبْس مَنسوج بارتياب مَكين. ارتيابٌ يَتوزّعُ كلَّ مَشاهدِها ويُوَجِّهُ نُمُوّها. أبْعَد من ذلك، فالحكاية، بما هي مَوضوعةٌ رَئيسةٌ في هذه الرواية، ترتابُ في حدَثها، وفي ذاتها، وفي نِسبة الحدَث إلى الشّخوص. كما لو أنّ الرواية لا تَسرُدُ حكايتَها، وهي تبحثُ عمّن تُنْسَبُ وقائعُها إليه، (أثمّة أصلًا وقائع في هذه الرواية أم يَتعلّقُ الأمرُ بحَكي مُضاعَف أو بتأويل يَتحوّلُ إلى حكاية؟)، إلّا كي تَنسجَ ارتيابًا فكريًّا من داخل مُمْكنات الحَكي.

ليس هذا الارتيابُ «المُتعارضُ»، بقصْديّة مَدروسة، مع العُنوان مُجرّدَ افتراض قرائيّ، بل هو رهانٌ كتابيٌّ بيّنٌ، إذ تمَّ الاحتكامُ إليه وَفق اشتغال مُتأنٍّ مُنذ أوّل جُملة في الرّواية قبْل أن يَسريَ في أدقّ تفاصيلها، حتى بدَت الروايةُ كما لو أنّها لا تَنْمو إلّا بغايةِ تَقوية الارتياب. لعَلّ هذا الاشتغالَ المُتأنّيَ هو ما جعلَ كلَّ عبارة في الرّواية مُنطويَةً على أصداء بَعيدةٍ، مانعةً بها انتسابَ حكاياتها إلى حدَث واضح المَعالم وإلى شَخص مُحدَّد، لأنّ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» لا تَروي أساسًا إلّا عن كُتُب وعن حكايات قادمة من مَصادرَ عديدة. وهي بذلك تَنمو عبْر تأوُّلها للطرُوس، التي تُشكّلُ خَلفيّةَ الحَكي، أكثر من نُموّها عبْر وقائع، بل لرُبّما لمْ تَعْمَل الرواية إلّا على تَوليد وقائعَ مِن هذه الطّروس، أي تَوليد الوقائع من الكُتُب بوَجه خاصّ، ضمْنَ قلْب ذي امتدادات فكريّة، به تُسائلُ الروايةُ علاقة «الواقعي» بالخَيالي، وعلاقة المَعيش بالكتاب. لذلك كلّه، تتطلّبُ قراءة رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، من بين ما تتطلّبهُ،

التركيزَ على التفاصيل الصّغرى، لِما تَنطوي عليه هذه التفاصيلُ مِن مُضمَراتٍ شديدَةِ التكثيف. فقد صيغَتْ هذه المُضمَراتُ بتأنٍّ فكريّ يَستدعي صُورةَ الصائغ في إحكامِ العَمل وإتقانه وتَجويده. فالرواية لا تتّخذُ من علاقة الكاتبِ بالصّائغ مَوضوعةً من مَوضوعاتها وحسب، بل إنّ كيليطو نفسَهُ يُمارسُ الكتابةَ انطلاقًا من وَعي مَكين بما يَصلُ الكاتبَ بالصّائغ، وبما يَصِلُ أيضًا الكتابةَ بالخياطة. عُمومًا، فالانشغالُ بالتفصيل الصّغير خَصيصةٌ كتابيّةٌ في أعمال كيليطو جَميعِها، إذ تحتفظُ فيها كلّ عبارةٍ بأصدائها البَعيدة. أصداء قادمةٌ من أصْواتٍ غابرَةٍ أو من أصوات مُبْهَمَةٍ يُوَلّدُها التأويل.

تَسردُ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» حكايَتَها فوقَ طِرْس رَئيس هو حكاية حسن البصري الصائغ، الواردة في كتاب «ألف ليلة وليلة»، وتُضاعِفُها بحكاية حسن ميرو، التي تُمدِّدُها الرّوايةُ بحكاية مُحسن في رواية «عُصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، وبحكاية الأستاذ ع. وحكاية يوليوس موريس، وبمَقاطع من حياة الراوي (ولربّما مِن حياة كيليطو نفسه)، وبأصداء أخرى قادمَة من كتابات كيليطو السابقة. لا تعملُ هذه الطروسُ إلّا على زَعزعة اليَقين الوارد في عبارة العُنوان، وتَوسيع احتمالات الإحالة في ضَمير المُتكلّم الواردة في هذه العبارة، وتَقوية التباسه، إذ لم تَقُم الفِقرةُ المُثبَتةُ في ظَهر غلاف الرواية، وهي تَنسبُ، بطريقة لا تَخلو من ارتياب، ضَميرَ المُتكلّم في العُنوان إلى شهريار اعتمادًا على ما تفرّدَت به خاتمة إحدى نُسَخ الليالي، سوى بتَعميق الالتباس. فتعدُّدُ الطروس جَعلَ نسبَةَ الحكاية مُلتَبسة، وجعلَ الفاصلَ بين «الواقعيّ» والمُتخيّل فيها واهيًا، حتّى ليُمكن للتأويل أنْ يعدّ خَلخلةَ هذا الفاصل أحدَ المُوَجّهات الرّئيسَة في رواية كيليطو، إذ يَبدو الحَدثُ كما لو أنّه هو نفسُه ليس سوى حكاية، وهذا أمرٌ غيرُ غريب عن نَمط الرواية التي يكتُبها كيليطو؛ رواية تتّخذُ من الأدب مَوضوعًا لها. لذلك غالبًا ما يكونُ بطلُها أديبًا[2]، ويكونُ الراوي أيضًا أديبًا، على نحو يَجعلُ مَوضوعَ الرواية و«أحداثها» غيرَ مُنفَصلة عن الكُتُب وأسئلتِها وقضايا تأويلها، بل إنّ الحديث عن الكُتُب وتَحليلها وتأويلها يكونُ، في الغالب العامّ، العُنصرَ الرّئيس في نُمُوّ الرواية. لذلك، لا غرابة أن يكونَ الكتابُ هو البَطل، مثلما هي الحال في رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي».

تبدأ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» بجُملة تَضطلعُ بتأطير دالّ، إذ يُقيمُ هذا التأطيرُ صِلةً بين ما «يحدث» في الحكاية وحياة الراوي، انطلاقًا من الإيهام بحدَث ذي جذور واقعيّة تبدّتْ من حِرْص الراوي على الإشارة، منذ الاستهلال، إلى أنّ «الحدث» جَرى في منزل والديه. في هذه الجُملة الاستهلاليّة، يقولُ الراوي: «يَحدثُ هذا، مرّةً أخرى، في بيت والديّ: ساحة مُربَّعة مفتوحة على السّماء[3]». لا تبدأ الرواية بكلمة «يَحدث» عبثًا؛ لا تبدأ بهذه الكلمة إلّا لتتّخذَ من مفهوم «الحدَث» نَفسِه مَوضوعًا لبناء اللّبْس وتَعميق الارتياب، إلى حدّ مَنْعِ «الحَدث» من أنْ يَستقيمَ في صُورة ثابتة. وهو ما يَسمحُ، وَفق مَسار قراءة أخرى مُمْكنة، بتأوّل نُمُوّ الحكاية، في مُختلف تفاصيلها، انطلاقًا من اعتبارها تفكيكًا فكريًّا لمفهوم الحَدث بمطرَقة الحَكي. قد تتسنّى هذه القراءة باقتفاء التفكيك والتّتبُّع التّفصيليّ لحِرْص الرواية على جَعْل الحَكي يَنهَضُ بالتقويض الذي يَضطلعُ به الفكرُ، لكن اعتمادًا على لعِب مُحَصَّن بالخَيال والإمتاع. إنّه أمرٌ لم يكُفّ كيليطو عن تَرسيخه مُنذ أنْ أرساهُ في خاتمة مؤلَّفه «الكتابة والتناسخ»، التي خَصّها للمُستَنبح القادم من مقامة الحريري الكوفيّة. إنّهُ المُستنبحُ الذي تكفّلَ، في هذه الخاتمة، بإضاءَة التشعُّب الفكريّ لمَسألة الازدواجيّة اللُّغويّة، اعتمادًا على كتابةٍ نُسِجَتْ وهي تُقيمُ لقاءً مَرِحًا بين الفكر والخيال. لربّما أمكنَ القول إنّ هذا الإرساءَ، الخاصّ باشتغال الفكر من داخل الحَكي، تكشّفَ في كتابة كيليطو مُنذ أطروحَته عن «المقامات»، أي قبل مُؤلَّف «الكتابة والتناسخ». لقد تسلّلَ الخيالُ إلى هذه الأطروحة، التي عملَ فيها كيليطو، بجُرأة علميّة، على إدماج الخيال في البحث الأكاديميّ. أصداءُ تأمّل هذا الإدماج بَيّنة في مَوضوعة الإشراف على البُحوث الجامعية، التي شكّلت مَوضوعة من مَوضوعات رواية «أنبئوني بالرؤيا» ورواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، بل إنّ الروايتيْن تضمّنَتا، في سياق سُخريّة نقديّة، تصريحًا بحَيويّة التشويش على الأسلوب الأكاديميّ في البحث.

بنمُوّ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» وتَوالي تأويلها[4] لا أحداثها، يَشعرُ قارئُها بتَلاشي الماهيّة الواقعيّة للحدَث، إلى حدّ يقودُ إلى افتراض أنّ الكاتب حَرصَ بصورَة ضمنيّة على خَلخلة مفهوم «الحدث» بدقّة مَدروسة منذ جُملة الاستهلال. بَعد تأطير جُملة الاستهلال للحدَث مُفترضَةً وُقوعَهُ في المكان ذاته الذي سَبقَ لحدَث آخَر أن وقعَ فيه (يُلمحُ كيليطو بذلك، من بين ما يُلمِحُ إليه، إلى روايته «أنبئوني بالرؤيا»)، تكفّلت الصّفحةُ الأولى من الرواية برَسْم المَشهد - النّواة قبْل تَفريعه عبْرَ ارتياب مَدروس بصَرامة، ومَصُوغ في انسياب الحكْي. يَتعلّق الأمرُ في المشهد - النواة بشخصيّة نورا وهي تَرتدي ثوبًا من الريش، مُنتظرةً مُنذ الفَجر استيقاظ حسن ميرو كي تُوَدّعَه، ولمّا تسنّى لها ذلك بَعد أنْ فُتِحَ

بابُ الحُجرة، حلّقتْ ثمَّ اختفَتْ، ليُلقيَ حسن باللوم على والدته، مُرجِّحًا أنّها هي مَنْ أخبَرَ نورا بالمكان الذي خبّأ فيه معطف الرّيش. هو ذا مَشهدُ الافتتاح الذي شرعَ الراوي في «تفسيره» وتَمديده بالحَكي، وعملَ عبْرَهُ على خَلخلة مفهوم الحدث، مُعتمدًا، في مُنطلَق الرواية، على سلسلة من التعليقات سَعَتْ جَميعُها إلى استنبات اللَّبْس والارتياب.

أ- في التعليق الأوّل على المشهد - النواة، يُوردُ الراوي مجموعةً من الأسئلة، إذ يقول: «ليس هذا المَشهدُ عديمَ الفائدة، لكن ما دخْلُ والديّ في الأمر؟ وإلى أيّ مدى هُما مَعنيّان بما حدث؟ والأسوأ أنّه إذا كانا مُتورّطيْن، فأنا، أيضًا، ضالعٌ في الحكاية... لكنّ حسنًا ميرو لم يَضَع رجْليْه في عتبة مَنزلنا، لا هو ولا زَوجته، ناهيك عن ولديْه. من المُحتمَل أنّني تحت تأثير رُؤيا سابقة... أيّة رُؤيا؟ وفي أيّ سياق؟ ماذا حدَث بالتحديد، في منزل والديّ[5]». لا يَقومُ هذا التعليقُ إلّا بإبعاد الحدَث عن واقعة من الوقائع، أي بتَجريد الحدَث من واقعيّته ومن إمكان أن يكونَ قد وَقعَ فِعلًا، وذلك استنادًا إلى خَلخلة مَدروسة لمَفهوم الحدَث نَفسه، وإلى الحرص على وَصْله برُؤيا، على نحو يُسيّجه ضمْن الخيال. لعَلّ هذا الوَصْلَ هو ما هيّأ به الراوي لطرْح سُؤال إشكاليّ يَتجاوَزُ سياقَ هذه الرواية كي يَشملَ ما يَربطُ الحكيَ بالحدث بوَجه عامّ. إنّه السّؤال الذي صاغهُ الراوي في قوله: «ماذا حدث بالتحديد؟». مَن يَقوى، في كلّ حكاية، على تقديم ما حدَث «بالتحديد»؟ وهل يَرومُ الحكيُ، أصْلًا، رواية ما حدَث «بالتحديد»؟ أليْست المسافةُ بين الحدَث وحكايته هي مُسوّغُ كلّ حكاية؟ ألم تكُن الحاجة إلى الحكاية، في الأصل، سوى رغبةٍ في إبعاد الحدث عن ذاته وتَمكينه من استعادات تجعلُه مُختلفًا عن نَفسه؟ ألا تغدو الحكاية، أيُّ حكاية، وهي تَنمو في الزّمن وفي التاريخ وفي استعاداتها المُختلفة، مُتلوّنةً بما به تَنمو؟ ألا يكُفُّ كُلّ حدَث بمُجرّد حُدوثه، عن أن يكونَ واقعَةً كي يَصيرَ حكايةً بصيغَة الجَمع؟ ألا يَغدو الحدثُ، حتّى في استعادَة الفرد لقصّته الشخصيّة، سلسلةً من النُّسَخ المُتباينة، على نَحو ما عاشَتْهُ أكثرُ من شَخصيّة في رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»؟ أليس مَصيرُ كلّ حدَث أن يَصيرَ حكاية؟ ألا تصيرُ الحكايةُ هي الماهيّةَ المُمكنة للحدَث؟ وماذا لو كان أصْلُ الحدَث نفسه حكايةً أو «مُجرّد» مُنَمنَمَة مَرسومة فوق حكاية؟ على نَحو ما هو مُرجّحٌ في رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، بما يُفضي إلى خَلخلة تُسائلُ العلاقة بينَ الحدث والحكاية، وتمتدُّ حتى إلى مفهومهما، بما يُعيد النظرَ بشأن أيّهما يُوَلِّدُ الآخَر؛ أيُولِّدُ الحدَث الحكاية أم أنّ الحكاية هي ما يُوَلِّدُ الحدث؟ إنّ السّؤال الذي طَرَحهُ الراوي في سَعْيه إلى الإمْساك بما حدثَ على وَجه «التحديد» يَحتملُ أن يكونَ الحدثُ هو الحكيَ ذاتَه لا ما وَقع (ماذا وقع؟ أثمّة واقعةٌ أصلًا خارج الحكاية التي شكّلت مَوضوع الرواية؟)، بصُورَةٍ تَكشفُ الماهيّة الحكائيّة للحدَث بوَصفها ماهيّتَهُ المُمْكنة.

ب- في التعليق الثاني على المَشهد - النواة، يُواصلُ الراوي أسئلتَهُ ويَعملُ على إخراج الحدَث من منطقة «التحديد»، التي كانت مُوَجِّهَ السؤال الإشكاليّ السابق، إلى منطقة «الترجيح»؛ وهي المنطقة الأقرَب لتأمّل أيّ حدَث. يقولُ الراوي في هذا التعليق: «حدَثَ ذلك، على الأرجَح، غداة رُجوع حسن من سَفر طويل نسبيًّا[6]». الانتقال من التحديد إلى الترجيح حَيَويٌّ في مَسار بناء الارتياب، إذ يُعيدُ هذا الانتقالُ النظرَ في سبَب القرار الذي اتّخذَتْه نورا بشأن علاقتها بحسن ميرو، أي قرار الانفصال أو «التحليق» حسب ما تَضَمّنَهُ المشهدُ - النواة. فسبَبُ انفصالها عنه يعودُ، وَفق ما يُتيحُهُ الترجيح، إلى الوَهلة التي رأتْه فيها لأوّل مَرّة. يقولُ الراوي: «لقد كرهَتْهُ فورًا بينما كان مُتيّمًا بها إلى حدّ الجُنون. بمُجرّد أن رأتْهُ انفصَلتْ عنه بالفِعل[7]». بهذا الترجيح ذي الأصداء المُبْهَمَة، يَتراجَعُ إمكانُ الحَكي عن «الحدث» بصيغَةٍ تُفيدُ «التحديد». هكذا يَغدو الحدثُ مُزاحَمًا بحكاية تُنافسُهُ في ماهيّته، أي يَغدو قابلًا لاحتمال أنْ يكونَ في الأصْل نابعًا من حكاية. يَشعرُ القارئُ، في ضَوء هذا الترجيح، بصَدى كلّ الحكايات التي كانت تحملُ انفصالَ رجُل وامرأة في لحظةِ









انطلاق علاقتهما، أي كُلّ العلاقات التي كان طيفُ «معطف الرّيش» يُلازمُها ويَجعلُ التحليقَ أو الانفصال احتمالها المُنتظَر[8]. قد يَستحضرُ القارئُ، حتى قبْل أنْ يَكتشفَ إعجابَ حسن ميرو برواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، ما وقعَ في هذه الرواية بين مُحسن وسوزي التي ارتبطَت به مُدّةَ أسبوعيْن وهي تعرفُ، مُنذ اللقاء الأوّل، أنّها ستنفصلُ عنه، لأنّها كانت مُتعلّقة بهنري، أي أنّها كانتْ تَنتظرُ، مثلما هي حال الجنّيّة المُجنَّحة في حكاية حسن البصريّ في الليالي، لحظة العُثور على «معطف الريش»، وَفق المَعاني الجديدة التي يُمكنُ أن يَحتمِلَها هذا المعطفُ وهو يَبتعدُ عن حكايات «ألف ليلة وليلة». ما لهُ دلالة في هذا السياق هو أنّ التعليقَ الثاني للراوي على المَشهد - النواة أفضَى إلى التّرجيح، الذي به انزاحَ الحدثُ عن «منطقة التحديد» وَفق زَعزعةٍ تمَسّ، استنادًا إلى ما سَبقت الإشارة إليه، مفهومَ الحدَث ذاته.

ج- في التعليق الثالث على المَشهد - النواة، انتقلَ الراوي إلى منطقة الارتياب التي كان يُهيّئ لها، دون أنْ يوقِفَ آلية الترجيح الذي جعلَ الحكيَ يَبتهجُ، في مُختلف أطوار الرواية، بالاحتمالات المُخَلخِلة لثبَات الحدَث على أصْل واحد. ثمّة، إذًا، تدرُّجٌ يَنمو، وَفقَ نأي وتأنٍّ دقيقيْن، مِنَ التحديد إلى الترجيح، ثُمَّ مِنَ الترجيح إلى الارتياب الذي ظلّ يقتاتُ احتمالاتِ الترجيح باستمرار. يقولُ الراوي في التعليق الثالث: «بَيد أنّ هذا ليس حقيقةً مُؤكّدة، والأمورُ ليسَت بهذه البَساطة. فالسّفرُ المُفترَض، والذي تَحومُ حَوله شبْهةٌ ما، ليس له علاقة بحَسن. لم يُفكّر أبدًا في القيام به، ولم يكُن لديه داعٍ مهنيّ أو شخصيّ للسّفر بَعيدًا عن أُسرته. لا شكّ أنّ الأمْرَ يتعلّقُ بشَخص آخَر، شَخص يَحملُ الاسمَ نفسَه. لنكُن حَذرين، لنَحرص على عدم الخلْط بين الحكايات، لنتجنَّب التأثّر بأوجُه شَبه مُبْهمة[9]». يَخضعُ هذا التعليقُ الثالث ذاتُه إلى تدرُّج مَدروس، إذ يَنطلقُ من فَصْل الحدَث عن حقيقة مُؤكّدة، وإبعادِه عن البَساطة، وتقريبه من الاشتباه والارتياب، وزَعزعةِ نسبَته إلى شَخص مَعلوم، فلم يَعُد الحدَث، بذلك، هو وَحدهُ المَشكوك في ماهيّته، بل حتّى مَن وقع له، على نحو يُوَلِّدُ لدى القارئ السّؤال التالي: حكاية مَن هذه الحكاية التي صاغَ عُنوانُ الرّواية نِسبَتها بصيغَة القسَم والتوكيد؟

لن يَتوَقّف التّرجيحُ عند هذا الحدّ، بل واصلَ الراوي توليدَ الاحتمالات عبرَه، انطلاقًا من سَعيٍ دقيق إلى إبعاد الحدث عن أصْل ثابتِ الصّورة. في سياق ذلك، يُرجعُ

الـراوي الـحـدثَ إلـى أصـلٍ ليـس هـو ذاتـه سـوى نُسـخَة. فالمشـهدُ النـواة، لا يُحيـلُ، فـي ترجيـح جديـد، إلّا علـى رَسْم في مُنَمنمَةٍ تُصَوّرُ حكايةً ما. لـم يَعُد الحدث، تبعًا لهذا الترجيح، مُنبثقًا مـن نـصّ، بـل مـن مُنَمنمَة مَرسُومة استنادًا إلـى نـصّ. الانتقـالُ فـي هـذا الترجيـح إلـى أصـل -نُسخة يُوغلُ بالحدث في البُعد، كما لو أنّ نُموَّ الحَكي يَرومُ جَعْلَ الحدث يشطُّ في البُعد. يقـولُ الـراوي عـن المشـهد- النـواة فـي هـذا الترجيـح الجديـد: «ليـس هـذا، علـى الأرجـح، سـوى لوحـة شـاهَدْتُها فـي مـكان مـا، فـي متحف رُبّما، أو بالأحرى مُنَمنمَة في كتاب. أيُّ كتـاب يا تُرَى؟ ومَنْ هو الرّسّامُ الذي أنجَزَها؟ ومَنْ أوحى له بها؟ نـصّ ما بالتأكيد، حكاية قامَ بتصويرها. لكن، هل هُناك نـصٌّ؟ لو كان مَوجودًا، لتذكّرتُ الحكاية. غير أنّني قرأتُ ما لا يُحصَى مـن الكُتُـب، مـا لا يُعدُّ مـن الحكايات، إلـى درجة أنّني نَسيتُ العديدَ منها، وأنّها تختلطُ في ذهني[10]». لا يُوَلِّـد الـراوي، وهـو يُبعـدُ الحـدثَ عـن أصـل مـا، سـوى الارتيـاب. إنّـهُ يَحكـي بارتيـاب عـن الارتيـاب. يَبـدو الـراوي كمـا لـو أنّـهُ مَنـذورٌ، وَفـق مـا تداخـلَ فـي لاشعوره القرائيّ، لأنْ يَحكي اعتمادًا على السّؤال. ليس من إمكان للحَكي سِوى الاسترشادِ بالسّؤال الذي لا يَقودُ إلى أيّ يقين. إنّ السؤال، على العكس، يُغذّي الارتيابَ ويُقوّيه.

إنّ ثمَّـة حرصًـا، مُنـذ البَـدء، علـى تفتيـت الحـدَث عبْـر تنويـع احتمـالاتِ أصْلـه ومَصـدَره، حيـث يَغـدو الحـدَث، في تَفتّتـه، شَبيهًا بشَـذرات لا تَحتفظُ بها الذاكـرةُ اعتمادًا علـى وقائـع، بـل اعتمـادًا علـى كُتُـب وحكايـات. تتعـدّدُ أصـولُ الشـذرات، التـي هـي الصّـورَة المُمكنـة للحدَث؛ إذ منهـا مـا هـو مُنبثـقٌ مـن حكايـة مـن حكايـات «ألـف ليلـة وليلـة»، ومنهـا مـا هـو مَشـدودٌ إلـى روايـة «عصفـور مـن الشـرق» لتوفيـق الحكيـم، ومنهـا مـا هـو مُرتبـط برُسـوم مُنَمْنَمَـةٍ مـن المُنَمْنَمـات، ومنهـا مـا لـهُ صلـةٌ بالمقامـات، ومنهـا مـا يَنطـوي علـى أصـداء قادمـةٍ مـن كتابـات كيليطـو السـابقة ومـن مَقروئـه بوَجـه عـامّ. تَمنـعُ الشـذراتُ الحـدَثَ مـن أنْ يَحتفـظ بأصـل ثابـت، ومـن أنْ يُسـنَدَ إلـى شَـخصيّة مُحـدّدَةٍ بوُضـوح. بنـاءً علـى هـذا التّفتيـت المَصـوغ بدقّـة عاليـة، وبالإمكانـات التـي يُتيحُهـا اللقـاءُ المَـرِحُ بيـن الحَكي والفكـر، تَنفتـحُ نِسـبةُ الحكايـة علـى احتمالاتهـا، أي تغـدو قابلـةً لأنْ تَنتَسِـبَ إلـى مَـن راهـنَ علـى أن يَجعـلَ حـدثَ رواياتـه قادمـةً مـن حكايـات الكُتُـب. لذلـك، يُمكـنُ للقـراءة أن تَسـمعَ فـي عُنـوان الروايـة، أي فـي عبـارة «واللـه إنّ هـذه الحكايـة لحكايتـي»، بَعـد الإنصـات لأطـوار الروايـة، صـدًى بَعيـدًا يَسـمحُ للتأويـل بـأنْ يُرجّـحَ أنّ الضّميـر[11]، فـي عبـارة العُنـوان، قـد يَعـودُ علـى كيليطـو، الـذي عـاشَ كـي يَحكـي حكايـةً انفصلَـتْ عـن حـدَث واضـحِ المَعالم، بَعـد أن صارَت مُنشـغلةً بحـدَث الحَكـي المَنسُـوج مـن أصـداء حكايـات لا حـدّ لهـا[12]. إنّ للأمـر صلـةً، فـي العُمْـق، بتصـوُّر كيليطـو للكتابـة، مثلمـا لـه صِلـة بحيَـاةِ هـذا الأديـب الـذي اقتسـمَ مـع شُـخوص الرّوايـة ارتهـانَ حَياتـه بالكتـاب.

ثمَّـة، فـي المَسـار الـذي اتّخـذهُ الحكـيُ والتأويـل داخـل روايـة «واللـه إنّ هـذه الحكايـة لحكايتـي»، مُرتكـزٌ معرفـيٌّ يَمَـسُّ مفهـومَ الكتابـة نَفسَـه. فالحكـيُ يَنمـو بمُوَجِّـه قلْـب المَنحَـى المُعتـاد، أي المَنحَـى الـذي فيـه تُصاغ حكايـةٌ عـن حـدَث مـا، حيـث تَغـدو الوجهَـةُ، التـي يأخذُهـا الحَكـيُ، علـى النحـو التالـي: الانطـلاق مـن حكايـة بغايـة تَحويلهـا إلـى «حـدث». بهذا التّحويل لا يَستحضرُ الحكيُ الوقائعَ إلّا كـي يَرتـابَ فيهـا، لأنّـه لا يَسـتحضرُها، أصـلًا، إلّا مـن داخـل حكايـات. فيغـدو التأويلُ الحكائيّ، الـذي تَخضعُ لـه الحكايةُ المُشـكِّلةُ لنـصّ الانطـلاق، هـو الحـدَث. مِـنْ حكايـة الحـدَث إلـى الحكايـة - الحـدث تَوَجُّـهٌ كتابـيٌّ يَسـتندُ إلـى مُوَجّهـات معرفيّـة عـن نَمـط الرّوايـة التـي يكتُـبُ كيليطـو، وإلـى تَصـوُّر عـن روايـة تتحقّـقُ مـن داخـل التأويـل، وتَعـدّ فعـلَ التأويـل رَئيسًـا فـي تحديـد ماهيّتهـا وفـي سَـيرورَةِ حَكْيهـا.

(2)
القراءة بالخلط والتماثلات المُبْهَمة

بَعـد التكثيـف الـذي انطـوى عليـه التعليـق الثالـث علـى المشـهد - النّـواة، اعتمـادًا علـى تقويـةِ نبرة الارتيـاب، انتهى التعليـقُ، وَفـق مـا سَـبقَت الإشـارة إليـه، بتَحذيـر دالّ، جـاء فيـه: «لنَحـرص علـى عَـدَم الخلْـط بيـن الحكايـات، لنَتجَنَّـب التأثّـرَ بأوجُـه شَـبَه مُبْهَمـة». التحذيـرُ مـن الخَلـط والدّعـوة إلـى عـدم الالتفـات إلـى أوجُـه شَـبَه مُبهمَـة أمْـران حيَويّـان فـي كتابـة هـذه الروايـة، وفـي الاحتمـالات المَفتوحـة أمـام قراءتهـا وتأوّلهـا. لابـدّ، إذًا، مـن مُصاحبَـةِ احتمالاتهمـا الدّلاليّـة فـي الرّوايـة، لاقترانهمـا بخَصيصـةٍ مـن صَميـم كتابـة كيليطـو بوَجـه عـامّ.

(1.2)
التحذير من الخلط

اللافـت، بالنّسـبة إلـى تَحذيـر الـراوي مـنَ الخَلـط بيـن الحكايـات، أنّ الحَكـيَ فـي روايـة «واللـه إنّ هـذه الحكايـة لحكايتـي» لا يَقـومُ إلّا علـى هـذا الخَلـط، بـل إنّ قـوّةَ هـذه الروايـة نابعـةٌ أساسًـا مـن نَسْـجها للخَلطِ بإحكامٍ شـديد، إذ بـه انبنَـتْ نَبرةُ الالتباس والارتيـاب. ليس تَحذيرُ الراوي، تبعًا لذلـك، سـوى تَوجيـهٍ مَعكـوس، أي أنّ التّحذيـرَ، فـي الأصل، تحريـضٌ علـى قـراءة الرّوايـة اسـتنادًا إلـى هـذا الخَلـط. لا



يتمّ التحذيرُ من الخَلط إلّا بغايةِ التحفيز على اعتماده. للتحذير، من هذه الزاوية، صلةٌ بمَوضوع الفُضول، الذي شغلَ كيليطو كثيرًا في تأويله لنُصوص «ألف ليلة وليلة»، إذ أشارَ هو نفسُهُ، في سياقات عديدة، إلى أنّ التحذير من أمْرٍ ما يَنطَوي على تَوليد الفُضول لخَرقه. أيتوَجّهُ الراوي بتَحذيره إلى نَفسه أم إلى القارئ؟ أيًّا كانت وجهَةُ تحذير الراوي، فإنّ مَنطوقَ قوله لا يَستقيمُ إلّا بخَرقه، لأنّه لا يَحكي هو أيضًا إلّا بنَسْجِ خَلطٍ مدروس.

لا يُمكنُ للراوي، بوَصفه أديبًا، أن يَحكيَ إلّا من داخل مَقروئه، وهو مَقروءٌ شاسعٌ كما اعترفَ هو نفسهُ في سياق تقويَته لاحتمال أنْ يكونَ الحدثُ مُنبثقًا من الحكايات التي قرأها واختلطَت في لاشعوره القرائيّ، إذ قال، كما سبَقت الإشارة: «قرأتُ ما لا يُحصَى من الكُتُب، ما لا يُعدُّ من الحكايات، إلى دَرجة أنّني نسيتُ العديدَ منها، وأنّها تختلطُ في ذهني». لا يُعوِّلُ الراوي في حَكيه سوى على ما «اختلط» في ذهنه من حكايات، أي على وَعيه بأنّ الحكيَ لا يَستقيمُ إلّا بهذا الخَلط الإبداعيّ الخلّاق. ثمّ إنّ الحكيَ عن الالتباس لا يَتسنّى إلّا بخطاب مُلتبس؛ خطاب يُحفِّزُ ويُوَلِّدُ الفضول، ولكن بصيغَة معكوسة تتبنّى التّحذير. يَحكي الراوي عن الالتباس بنَبرة مُلتَبسة؛ مُستندًا إلى التباسِ الحكايات في ذهنه، فيَغدو حكيُهُ، اعتمادًا على التباسها، حكيًا، في الآن ذاته، عن هذا الالتباس. بالالتباس يتمّ الحكيُ عن الالتباس. وهو أمرٌ يقومُ به الراوي لا مُنساقًا وراء ما اختلطَ في ذهنه، بل وَفقَ نسيان فعّال، ووَفق تدبير خاضع، في إحكامه، لصَرامةٍ حاسمَة في الحكي الذي يَضطلعُ به الرّاوي وفي تَحديد نبرة الكتابة نَفسِها لدى كيليطو أيضًا. كما لو أنّ كيليطو كان مُنشغلًا، وهو يَصوغ شَخصيّة الراوي، بالكيفيّة التي تُمَكّنُ هذه الشخصيّة من القُدرة على صَوغ حَكي مُلتبس قائم على خَلط أدبيّ، وراسم، في الآن نَفسه، لنبرَة الكتابة لدى خَالق هذه الشخصيّة. فالخَلطُ يقومُ، مثل الصياغة والخياطة، بإتقان مُحكَم.

إذا كان الراوي يَحكي وَفق الخَلط واستنادًا إليه، فكيفَ للقارئ ألّا يَنخرطَ في تتبُّع الصّرامة التي بها يُنسَجُ الخَلط، وكيف له ألّا يُسْهِمَ في تَمديد اللّبْس؟ إنّ التحذير السابق إذًا مقلوبٌ، فالمُرادُ منه عكسُ ظاهره، إنّه تنصيصٌ على أنّ كلّ قراءة من خارج الخَلط لن تَستوعبَ مُرتكَزًا من أهمّ أسُس النّبرة الكتابيّة في هذه الرواية، وفي أعمالٍ أخرى لكيليطو. كما لو أنّ الراوي يَدعو القارئَ إلى اعتماد الخَلط، لأنّ ما يُكتَبُ بناءً على خَلط خلّاق لا يُقرأ إلّا في ضَوء تَمديد هذا الخَلط والمُشاركة في صَوغه. لربّما يعودُ الأساس المَعرفي البَعيد لهذه الدّعوة، التي تَنشدُ قراءةً بالخلط وتُحفِّزُ عليه، إلى حاجة هذا النمط من الرواية إلى لاشعور قرائيّ خَصيبٍ بشُسوع نُصوصه، كما



يعودُ، من زاوية أخرى، إلى تصوُّر يَرى كُلّ حكاية خِلْطًا مَصيرُهُ أن يَحيَا داخل أخلاط أخرى. إنّهُ المصيرُ الذي يُؤمِّنُ لكلّ خِلطٍ حَياتَه. المصيرُ الحَتميُّ لكلّ حكاية كي تَدومَ في الاختلاف هو أن تُعاودَ الظهورَ داخل حكايات أخرى، كما لو أنّ كلّ حكايةٍ ليسَتْ سوى خِلطٍ مَنذور، كي يَحظى بحَيَوات أخرى، لأنّ يَندمجَ في أخلاط تُماثله وتؤمِّنُ اختلافَه في آن. كي تَحيا الحكاية، في أيّ قراءة وفي أيّ كتابة، لابدّ أنْ تَصيرَ خِلطًا يُنادي أخلاطًا أخرى تُبقيه وتُديمُهُ. إنّ إدامةَ الحكايَة لحَياتها لَفي تناسُخها اللامُتناهي وهي تَختلطُ بحكايات أخرى. يَتعلّقُ الأمرُ، إذًا، بخَلط خلّاق يَحتكمُ إلى أسُس مَعرفيّة، ويَعتمدُ طرائقَ صارمةً في تحقّقه، على نحو يُعيدُ الاعتبارَ لمَفهوم الخَلط، في القراءة وفي الكتابة، ويُبعدُهُ عن الحمولة القدحيّة اللصيقة بمَعناه المُعتاد.

ليسَ للخَلْط معنى واحد. إنّهُ مُتعدِّد. كما أنّ مَرجعيّاته عديدةٌ. لرُبّما تُشكّلُ «المقامات» أحدَ أهمّ هذه المَرجعيّات بالنّسبة إلى كتابة كيليطو بَعد أن صاحبَ نُصوصَها طويلًا وأخضَعها لتأويل من قلب الثقافة الحديثة. فالخَلطُ، في «المقامات» كان عُصُرًا بنائيًّا، بحُكم الدّور الذي يُؤدّيه، مثلًا، أبو زيد السروجي في مقامات الحريري. كيليطو نفسُهُ تَوَسّلَ بالخَلط في قراءته قبْل أن يَتحوّلَ الخَلطُ إلى آلية كتابيّة لديْه. لقد اعتمدَهُ في تحليله لمقامة الحريري الكوفيّة التي أفردَ لها كتاب «الغائب». في هذا التحليل، اتّخذ كيليطو من الخَلط المُنطلَقَ الرّئيس في فكّ خُيوط المقامة الكوفية لمّا انتبهَ إلى الوَشيجَة التي تَربط ليلةَ السّمَر، في هذه المقامة، بشخصيّة أبي زيد السروجي. كان أديمُ هذه الليلة ذا لونيْن، شأنُها شأن أبي زيد السروجي، وهو التلوُّن الذي كان مشدودًا إلى خَلطٍ أصيل في المقامة وفي شخصيّة بَطلها. عن اختلاط لَونَي الليلة، يقول كيليطو: «إنّ امتزاجَ لَونيْن على صفحَتِها عبارةٌ عن شَوْب، عن خلط، والشّوْب ضدّ الصفاء، وهذا ما يجعلُ أمرَها مشكوكًا فيه. ألا يُقالُ للمُخلّط في القول والعمل: هو يَشوب ويَرُوب[13]». صدى هذا الخَلط، وأصداء أخرى قادمة من مَرجعيّات عديدة، سارٍ في كتابة كيليطو، وقد بلغَ مستوى عاليًا في رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي». الراوي نفسُهُ واعٍ بالخَلط ومُدركٌ لمُتطلّباته، بل إنّ إحدى مهامّه الرئيسَة في هذه الرواية أن يَحبك خلطًا معرفيًّا مُحكَمًا ويَصوغَهُ في حَكي ارتيابيّ. فقد صرّحَ هو نفسهُ، في سياق التّرجيحات المُولِّدة للاحتمالات، قائلًا: «أرى أنّني أخلطُ بين قصّتَيْن[14]»، وهي عبارةٌ ينبغي أن تُقرَأ بالمَعنى الفعّال للخَلط في الكتابة لا بمَعناه القدحيّ. يتعلّقُ الأمرُ بخَلط ذي وشائج لا نهائيّة، لأنّه قائمٌ على «ما لا يُحصَى من الكُتُب» التي قرأها الراوي. فتعدُّدُ الوشائج، التي يَنطوي عليها اللاشعور القرائيّ للراوي، هي ما يُمكنُ أنْ يُظهرَ الحكيَ كما لو أنّه هذيانٌ. لذلك لم يَستبعد الراوي هذا الاحتمال لمّا قال «ليس الأمر كذلك، إنّني رُبّما أهذي[15]». غير أنّهُ هذيانٌ مُحصّنٌ باللانهائيّ، بل يكاد يكونُ معنى الهذيان، في هذا السياق، دالًّا على تمكين الحكاية من نَسَبها اللانهائيّ، وعلى توليد تماثلاتها المُتناسِلة في سَيرورَةِ تناسُخٍ لا حدّ له.

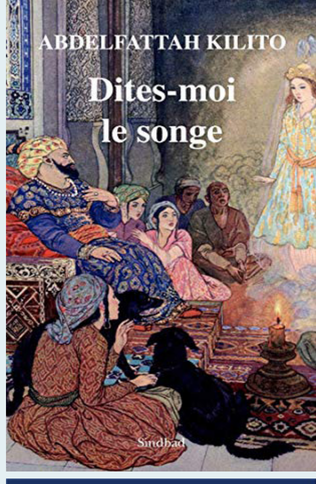
(2.2)
التماثلات المبهمة

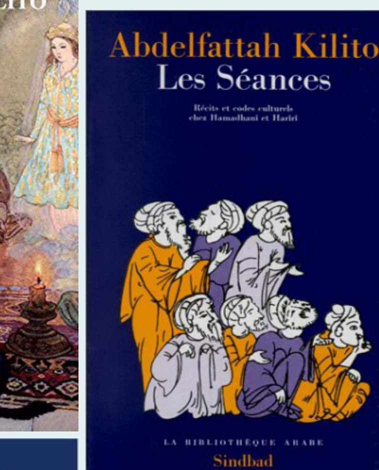
ليسَت دَعوةُ الراوي إلى تَجنُّب «التأثّر بأوجُه شَبَه مُبهَمة»، المُشار إليها في أحَد الشواهد السالفة، سوى استطرادٍ مَدرُوس، به يُمدّدُ التحذيرَ السابق ويُقوّي المَعنى العَكسي المُضمَّن فيه، بما يُعضّدُ نَبرَةَ الالتباس في الحَكي عن المُلتبس، مادام الالتباسُ، في رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» نَبرَةَ كتابةٍ ومَوضوعَةً روائيّةً في آن. يَرومُ هذا الاستطراد، القائمُ على المَعنى العكسيّ، تَوجيهَ اهتمام القارئ إلى إحدى أهمّ خَصائص الكتابة في هذه الرواية، وفي كتابة كيليطو بوَجه عامّ. يتعلَّقُ الأمرُ بأيّ شبَهٍ مُبهَمٍ يُمكنُ أن يُطلّ من اللاشعور القرائيّ لراوٍ قرأ، باعترافه هو نَفسه، «ما لا يُحصَى من الكُتُب». فالراوي لا يقومُ إلّا بتتبُّع الأصداء القادمة من مَقروئه الشاسع، والحرص على العُثور فيها على تماثلات، أي على أوجُه شَبَه مَهْما بَدَت مُبهَمة. إنّ مهمَّة الراوي، بالمُواصَفات التي تَحدَّدَ بها في رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، هي تحويل المُبْهَم إلى احتمال له قوّتُه داخل الأدب. أبْعَد من ذلك، فمهمَّته، التي هي إحدى خصائص كتابة كيليطو، أن يبتكرَ التماثلات، ويخلقَ أوجُهَ شَبَه مُبهَمة، ويُقنعَ بالوشائج الخَفيّة التي تحكمُها، لأنّ الحكيَ الذي يضطلعُ بإنجازه غير مفصول عن التأويل بوَصفه ابتكارًا للوشائج. لذلك تعدَّدَت التماثلات، في هذه الرواية، حتى لقد تَجاوزَت، كما هو دأب الكتابة عند كيليطو، أوجُهَ الشبَه بين الحكايات التي تداخَلت في «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، إذ امتدَّت التماثلاتُ إلى أوجُه شبَه قادمة من الأساطير ومن المُتخيَّل البعيد.

للتماثلات تجذّرٌ أصيلٌ في كتابة كيليطو التي يَرتكزُ جانبٌ من نَبرتها على ابتكار أوجُه شَبَه مُتشابكة، وعلى استثمار هذه الأوجُه في خَلق أصداءَ عديدة داخل النّصوص. شكّلت هذه التماثلات، التي ما دَعا الراوي إلى تَجنُّب أثرها إلّا كي يَلفتَ الاهتمامَ إليها، عُنصرًا بنائيًّا في رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، حتّى لقد تَحوَّلَ التماثلُ أو أوجُه الشَبَه إلى مَوضوعة من مَوضوعات الرّواية، على نحو ما تبيّنَ، تمثيلًا لا حصرًا، من المَقاطع التي رَصدَ فيها الراوي القواسمَ المُشترَكة بين حسن البصري وحسن ميرو، وعلى نحو ما تبيّن أيضًا من تقاطُع شُخوص الرواية في مَصير يُقرّرُهُ الكتاب. يُمكنُ لقارئ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» أنْ يُمَيِّز فيها، اعتمادًا على بنيَتها وعلى المُوجّهات الرّئيسَة في كتابة كيليطو بوَجه عامّ، بين ثلاثة أنماط من التماثل تنتَظمُ وَفق تشابُك قويّ.

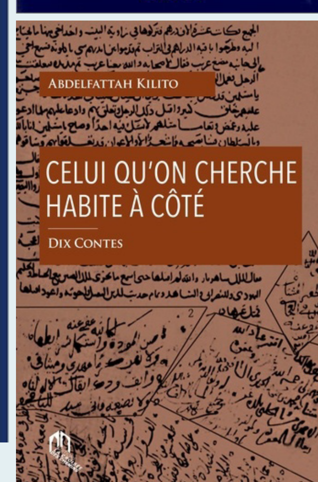
أولًا، التماثل الأفقيّ. وهو ما يَحكمُ العلاقة بين الحكايات داخل الرواية. تُجسّدُهُ أوجُهُ الشبَه بين حكاية حسن البصري وحكاية حسن ميرو وحكاية مُحسن، في «عصفور من الشرق»، وحكاية يوليوس موريس وحكاية الراوي التي ظلّت «بابًا» مُواربًا لم يُفتَح فتحًا تامًّا. لهذا التماثل الأفقيّ، في رواية كيليطو، وَشيجةٌ تربطُهُ بطَريقةِ الحكي في «ألف ليلة وليلة»، التي فيها يَنمو الحكيُ عبْر توليد حكاية من داخل أخرَى بناءً على تماثلات ظاهرَة أو خفيّة. فمهمَّة شهرزاد في الحكي لم تكُن مُنفصلةً، بمعنى ما، عن تَمديد الحكاية الإطار، أي تمديد حكاية شهريار اعتمادًا على تَشقيق تماثلات لا حدّ لها وتفريعها. ألمْ تعمَل، في كلّ ما حَكتْهُ، على خلْق تماثلات «مُبْهَمَة» بين حكاية شهريار والحكايات التي رَوتْها له قصْدَ مُصالحَته مع حكايته، أي مع ذاته؟ وهو ما احتملَ، في بعض التآويل، عدّ الليالي حكاية شهريار التي أنصتَ لها في حكايات غيريّة؛ حكايات مُماثلة لحكايته بصورة مُبهَمة.

ثانيًا، التماثل العَموديّ. وهو الذي تُوَلّده الرواية وتبتكرهُ انطلاقًا من حرصها على وصْل تفاصيلَ في حكايات التماثل الأفقيّ، أي الحكايات المتقاطعة في الرواية، بمُتخيَّل سَحيق يمتدّ إلى الأساطير البَعيدة وإلى كُتُب الأديان، وحرصها، أبعد من ذلك، على التوغّل بهذا المُتخيَّل إلى زمن البدايات، حتى لقد أطلّ، في هذه الرواية، مرّةً أخرى طيفُ آدم[16]، بَعد أنْ خصّهُ كيليطو بكتاب كامل سابقًا. بَيّنٌ أنّ هذا النّمطَ الثاني منَ التماثل مَشدودٌ إلى خَلفيّة أنثربولوجية تَسري في قراءات كيليطو وفي كتابته. وهو ما يُفسّرُ الأصداء البعيدة التي تخترقُ نصوصه. لعَلّ أوّل تجلٍّ من التجلّيات العديدة لهذا النّمط من التماثل، الذي يُصادفُه بكثافة قارئُ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، يُجَسّدُه الوَصلُ الذي أقامَهُ الراوي بين ظَفَر حسن البصري بمعطَف الريش الذي مكّنهُ من الظّفَر بالجنّيّة المُجنّحة، وظفَر جازون، في الأسطورة، بالفروة الذهبيّة[17]، التي كانت تحرُسها أفعى في بلاط الملك أيتييس بَعد أنْ ساعدتْ ميديا جازون في سرقة الفروة. هو ذا التجلّي الأوّل للتماثل العموديّ في الرواية، وبنُمُوِّ الحَكي توالَت الأصداءُ ذات المَنحى العموديّ بصورة تكشفُ أنّ هذا التماثل عُنصرٌ حاسمٌ في التشابك الذي يُقيمُه كيليطو بين الحكي والتأويل. من تجليات هذا النمط، ما يصلُ نظرةَ الجنّيّة المُجنّحة المُسبّبة للهلاك بنظرة الغورغون، وما يصلُ عقاب الانتهاك، في حكاية حسن البصري، بمنفى آدم وحواء، وبالعمى في أسطورة أوديب، وبالمسخ والتحوُّل إلى فريسة في أسطورة أكْطيون[18] وغيرها من أوجه الشبَه التي تبتكرُها الرواية وهي تحكي









بالتأويل. إذا كان التماثلُ العموديّ خصيصةً قرائيّة وكتابيّة عند كيليطو، فإنّ هذا النمط جسّدَ، أيضًا، حرص كيليطو على تأويل «ألف ليلة وليلة» في ضَوء مَكاسب العُلوم الإنسانيّة، وخُصوصًا الأنثربولوجيا.

ثالثًا، التماثل المُضمَر في حُلم كيليطو بكتابة نصّ ليليّ. ثمَّة، في المسار الكتابيّ لهذا الأديب، ما يُتيحُ اقتفاءَ آثارِ حُلمه بصَوغ نصٍّ ذي نَسَب إلى الليالي، اعتمادًا على تداخُل أصيل بين مُمارَسةِ القراءَة ومُمارَسةِ الكتابة. لقد تبدَّى هذا الحُلمُ، القائمُ على تماثل لا يُفرّطُ في الاختلاف، بجَلاء في رواية «أنبئوني بالرؤيا» من زاويتيْن على الأقلّ. الزاوية الأولى، اتّخاذُ رواية «أنبئوني بالرؤيا» من كتابة خاتمةٍ لـ«ألف ليلة وليلة» مَوضوعةً رَئيسةً، وصَوْغ احتمالات عديدة لإنجاز هذه الكتابة، حتى لقد اتّفقَ الأستاذ ك.، في الرواية، مع إسماعيل كملو على أن يُضيفَ كملو لعُنوان بَحثه «الجنون الثاني لشهريار» عُنوانًا فرعيًّا هو «خاتمة للّيالي لم يَسبق نشرها[19]». الزاوية الثانية، استثمار رواية «أنبئوني بالرّؤيا» لُعبةَ المخطوط، التي أتاحَتْ لكيليطو أن يَصوغ نصًّا ليليًّا و«يَدُسّه» في نُسخة «ألف ليلة وليلة» بترجمة رتشارد فرنسيس بيرتون التي اشتراها إسماعيل كملو في أميركا. وقد كان لافتًا أنّ إسماعيل كملو أخضعَ المخطوط، في الرواية، لتحليل أبرزَ فيه ما يَصِلُ هذا المخطوط بنُصوص «ألف ليلة وليلة» وما يَفصلهُ عنها. لربّما، في هذا السياق، يُمكن العُثور، من داخل التماثل الذي يَعي استيعابَه للاختلاف، على ما يُضيءُ إشكالَ نسبةِ الحكاية، الذي طرَحَتْهُ، فيما بَعد، رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي». إنّ بذرة هذه النِّسبَة مَبثوثةٌ مُنذ لُعبة المَخطوط في «أنبئوني بالرؤيا». ففي تحليل كملو للمخطوط، وَرَدَت ملحوظتان قد تُسعفان في حَلّ لُغز عُنوان «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي». جاء في الملحوظة الأولى: «هذه ليسَت حكاية من الليالي»، ووَرَدَ في الملحوظة الثانية: إنّها «حكاية من الليالي لم يَسبق نشرها[20]». وبذلك، قد تبدُو عبارة عُنوان الرواية الجديدة «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» من صَميم انشغال المَلحوظتيْن، ومن صَميم الإشكال المُتعلّق بمَخطوط مَدسوس في الليالي. مخطوطٌ مُضمِرٌ لحُلم كيليطو بإنتاج نصٍّ مُنتسِبٍ إلى الليالي ومُختلف عنها في الآن ذاته. ذلك أنّ التماثل، بوَجه عامّ، يَقومُ على اختلاف جوهريّ يحكمهُ. اللافتُ، في هذا السياق، أنّ هاجسَ كتابة نصّ ليليّ تحوَّلَ هو ذاته إلى مَوضوع للتأمّل داخل رواية «أنبئوني بالرؤيا». لقد ذهبَت الرواية، من زاوية تَماثلٍ آخَر يَتعلَّقُ بما يَصِلُ القراءةَ بالكتابة في نمط النّصوص التي يَكتبُها كيليطو، إلى حَدِّ اعتبار التأويل قُدرةً على كتابةِ النصّ المُؤوَّل، كما لو أنّ مَنْ لا قُدرة له على كتابة النصّ المُؤوَّل لا قُدرةَ له على قراءَته وتأويله. ذلك ما صاغهُ كيليطو على لسان إسماعيل كملو في قوله «ليس جَديرًا بتأويل عمل أدبيّ، الليالي في هذه الحالة، إلّا القادر على كتابته[21]». لربّما، تبعًا لذلك، كان المخطوط المَدسوس، الذي هو في الأصل نصٌّ سبقَ لكيليطو أنْ نشرَه في كتاب آخَر، تجسيدًا للحُلم بإنتاج نصٍّ ليليّ يُماثلُ نصوصَ الليالي ويَختلفُ عنها في آن. ولربّما تُشكّلُ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، في السياق ذاته، عتبةً عُليا لهذا التّجسيد، الذي يقومُ على قراءةِ نصٍّ ليليٍّ وإعادةِ كتابَته اعتمادًا على حكاياتٍ شديدةِ القُرب منه بقدْرِ شدّةِ بُعدها منه في الآن نفسه، لأنّها لا تُماثلهُ إلّا لتختلفَ عنه.

ليس ما تقدَّمَ من إشاراتٍ بشَأن رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» سوى مَدخلٍ، من بين مداخل أخرى مُمكنة، لتأمُّل ما يقودُ إليه الخَلطُ الإبداعيّ القائمُ على ابتكار التماثلات، أي تأمُّل التناسُخ الذي يَحكمُ هذا النّمط من الرواية ويُوجِّهُ جانبًا رئيسًا من نَبرة كيليطو الكتابيّة بصورَة عامّة. لا حدّ لمَنافذ التناسُخ في كتابة كيليطو

وفي هذه الرواية على وَجه التحديد. لقد تقدَّم الإلماحُ إلى أحَد هذه المنافذ، أي اعتمادُ التأويل والحكي على الخَلط الخلّاق، الذي يَجعلُ النصَّ خِلطًا قابلًا لأنْ يَتحوَّلَ ويأخذ صورةً أخرى وَفق الأخلاط الذي يَعبرُ إليها، أي قابلًا للتناسُخ. فبدُون خَلطٍ مُستَنِدٍ إلى بناءِ التماثُلات وإلى أوجُه الشَبَه المُبهَمَة، لا يَتسنّى للكاتب تحويل التناسُخ إلى آليّة كتابيّة. عديدةٌ هي تجلّياتُ التناسُخ، في رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، يُمكنُ الإشارة إلى أحَدها بتَشقيق نمَط رابع من التماثُل؛ نمَط قائم هذه المَرّة على أوجُه شبَهٍ بين أعمال كيليطو نَفسها. أعمالٌ تُسمَعُ فيها الأصداءُ الداخليّة، وتُرى فيها أوجُهُ التناسُخ التي تَخضعُ لها النّصوص، بما يَسمحُ لمقاطعَ من نُصوص سابقة بأنْ تظهرَ في صُورة جديدة، ويَسمحُ لنُصوص كاملة إمّا بأنْ تُعاودَ الظهورَ مُختلفة عن صُورتها الأولى أو بأنْ تُغادرَ مكانَها الأوّل نحوَ مكان جديد، داخل سَيرورَةِ تَحوُّلٍ تحتكمُ فيها الكتابةُ إلى التناسُخ. فإذا كانت رواية «أنبئوني بالرؤيا»، مثلًا، قد استعادَت، في فَصلها الرابع، مَوضوعة الانتحال من زاوية التناسُخ وَفقَ ما وَرَدَ عن هذه المَوضوعة في مؤلَّف «الكتابة والتناسُخ»، فإنّ رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» تستعيدُ، من داخل المُؤلَّف نفسه ومن الزاوية ذاتها، لا مَوضوعة الانتحال، بل مَوضوعة التناسُخ ذاتها، ولكن بتحويلها إلى نَبرة كتابيّة. نبرةٌ تجسّدَت في قابليّة الحكاية الواحدة لأنْ تتناسخَ داخل الرواية، ولأن تظهرَ بأكثر من وجه دُون أن تَبقى في الآن ذاته هي نَفسها. إلى جانب ذلك انشغلت رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي» بظهور اسم متناسخ، الذي ليس هو أيضًا سوى، تَجلٍّ من تجلّيات الالتباس. فمثلما تضمّنَتْ رواية «أنبئوني بالرؤيا» اسْمَ امرأة قائمًا على التناسُخ (إيدا أو آدا، أو عايدة، أو إيدّا)، استعادَت رواية «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، هي أيضًا، التناسخَ ذاتهُ اعتمادًا على امرأة ظهرَت باسم نورا، ونورما، ونور. فلا غرابة، إذًا، أن تتضمَّن هذه الرّواية فصلًا بعُنوان «هي أنتِ، وليسَتْ أنتِ»، فهو من صُلب عَوالمِها. أبعد من ذلك، يُمكنُ مُقاربة إدماج الرواية للحَيوان، في سيرورة الحَكي، بِعَدِّ هذا الإدماج مُنطَويًا على وَشيجةٍ تَصِلهُ بالتناسُخ. ففي سياق تذكُّر الراوي لطُفولته، استحضَرَ، من بين الحَيوانات التي استحضرَها، طائرَ اللقلاق، لأنّ حكاية الراوي قائمةٌ، في مَشهدها - النواة، على معطف من الرّيش وعلى مَوضوعة التحليق، ولمّا تحدَّثَ الراوي عن اختفاء اللقلاق في فترَة من السّنة وعودتَه في فترَة أخرى، تساءلَ، من قلب التناسُخ، قائلًا «أكان الذي يَعودُ هو اللقلاق نفسُه؟!»[22]. لعَلّ عُمقَ هذا السّؤال هو ما يَسمحُ، مِنْ قلب التناسُخ دومًا، بتَمديده ليشملَ ما لا يكفُّ عن مُعاوَدةِ الظهور في كتابةِ كيليطو. تمديدٌ يُمكن صَوغُه على النّحو التالي: أما يُعاودُ الظّهورَ في كتابة كيليطو هو النّصّ الأوّل نفسُه؟

هوامش:

1 - عبد الفتاح كيليطو، والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، 2021.

2 - إنّه أحدُ الأنساب التي تجمعُ كتابة كيليطو بالمقامات التي نَهضَت على اتّخاذ الأديب بطلًا لحكاياتها.

3 - والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي، ص 11. يفتحُ كلّ جُزء من أجزاء هذا الشاهد، الذي انطوى على أهمّ الدروب التي شقّتْها الرواية، مَسلكًا للتأويل ولإضاءة هذه الدروب. فعبارةُ «مرّةَ أخرى»، مثلًا، تُقيمُ علاقة بين فضاء «ما يَحدُث» بفضاءات «أحداث أخرى» في نُصوص كيليطو السابقة. يعتمدُ الراوي عبارة «مرّةً أخرى» وليس «مرّةَ ثانية»، بما يحتملُ أنّ «ما حدثَ» خاضعٌ لتكرار مُستمرّ، أي لعَود لا يَنفكّ يحدُث، انسجامًا، من جهة، مع مَصير «حدث» هو في الأصل حكاية كما سيأتي بيانُ ذلك، وتجاوُبًا مُنذ البدء، من جهة ثانية، مع مَوضوعة التناسخُ السارية في الرواية، والصامتة في ثنايا عبارة «مرّة أخرى». إلى جانب ذلك، تكشفُ الساحة المفتوحة على السماء، في الشاهد، مُنذ البَدء هي أيضًا، أنّ للسّماء حُضورًا دلاليًّا يوَجّهُ التأويلَ صَوب الطيور (للخطاطيف واللقلاق حُضورٌ في الرواية) وصَوب كلّ ما له صلة بالسّماء، مادامت الرواية تحكي عن امرأة مُجنّحَة وعن معطف من ريش، ومادامت السماءُ هي ما ولَّد لدى الراوي، في طفولته، الشعورَ باللانهائيّ. ص 24.

4 - لنمط الرواية التي يكتُبها كيليطو خُصوصيّته. فروايتُهُ تنمو لا اعتمادًا على مُتواليات الحدَث، بل اعتمادًا على تدرّج يَخضعُ له التأويل الذي تحرصُ الرواية على بنائه. إنّ ما يَبدو، في الرواية، مُتوالياتِ حدَثٍ ما ليس سوى تحوُّلٍ شَهدتْهُ خطواتُ التأويل.

5 - والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي، ص 12.

6 - نفسه، الصفحة ذاتها.

7 - نفسه، الصفحة ذاتها.

8 - يبدو الانفصال في العلاقة بين رجُل وامرأة، في رواية «والله إن هذه الحكاية لحكايتي»، كما لو أنّه قرارٌ يَصدرُ عن المرأة تحديدًا.

9 - والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي، ص 12.

10 - نفسه، ص 13.

11 - في حكي يَتولَّدُ من الترجيح، لا يُمكنُ للتأويل هو أيضًا أن يُعوّلَ إلّا على التّرجيح.

12 - تحتملُ عبارة «والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي»، من بين ما تحتملُهُ، مَعنيَيْن على الأقلّ. لرُبّما تعلَّق الأمرُ، في المَعنى الأوّل، بمَنْ صاغ الحكاية، وهو ما يُرجِّحُ رَبْطها بما أنجزهُ كيليطو في كتاباته، إذ يُمكنُ أنْ يُفهَمَ من عبارة العنوان، في هذا المعنى الأوّل، أنّ صاحبَ القسَم يُقرّ بأنّهُ هو مَنْ نسَجَ الحكاية وأنّها مِن إنتاجه لا من إنتاج غيره. إنّها حكايتُهُ التي صاغها. ورُبّما تعلَّق الأمرُ، في المَعنى الثاني، بمُحتوى الحكاية، وهو ما يترتّبُ عليه أنّ صاحبَ القسَم يُقرُّ بأنّ ما جَرى في الحكاية يخُصّ حياتَهُ هو بالذات، أي أنّ الحكاية تروي عمّا عاشهُ، وحتّى في هذه الحالة، يظلّ طيفُ كيليطو حاضرًا في احتمالات الإحالة التي يُمكنُ أن يَقترنَ بها ضَميرُ المُتكلّم في العُنوان، مادامت الرواية تتحدّثُ عن الكتاب الذي يحسمُ مصيرَ الحياة، ومادام كيليطو قد نذرَ حياتَهُ للكُتُب وقرن مصيرَه بها. دون أن نَنْسى، في هذا السياق، النّدمَ الذي به تصدَّرَت الرواية اعتمادًا على قول لكافكا، جاء فيه: «ما كان يَنبغي أن أعيشَ على هذا النّحو».

13 - عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 29.

14 - والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي، ص 16.

15 - نفسه، ص 15.

16 - ألمحت الرواية إلى آدم في سياق تماثل عموديّ أنجزَهُ الراوي بشأن العقاب الذي يترتّبُ على انتهاك المحظور، مادامت الرواية تتخذ من الباب الممنوع فَتْحه موضوعةً من مَوضوعاتها. والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي، ص 66.

17 - نفسه، ص 18.

18 - نفسه، ص 66.

19 - عبد الفتاح كيليطو، أنبئوني بالرؤيا، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2011، ص 52.

20 - نفسه، ص 33 و 34.

21 - نفسه، ص 63.

22 - والله إنّ هذه الحكاية لحكايتي، ص 23.




صدر في
كتاب الدوحة


ميشيل بوتور
بحوث
في الرّوَاية الجَديدة
ترجمة: فريد أنطونيوس
كتاب الدوحة


الرواية الجديدة
والواقع
ناتالي ساروت
آلان روب غرييه
لوسيان جولدمان
ترجمة:
رشيد بنحدو


أجراس
أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي


مُعاوية مُحمّد نور
بيْن ثقافتيْن
مقالات وقصص


كارلوني و فيلو
النقد الأدبي
ترجمة
كيتي سالم
كتاب الدوحة

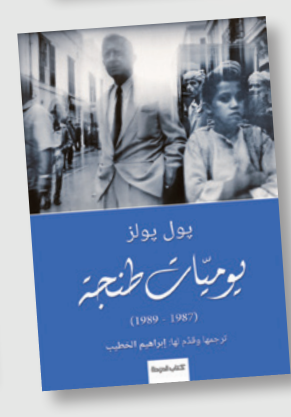

حكايات
من لافونتين
نقلها وترجمها
جبرا إبراهيم جبرا

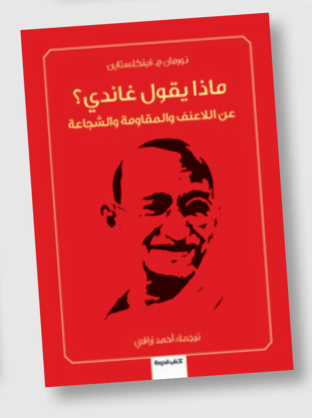

كتاب الدوحة
إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين


محمد العروسي المطوي
التّوت المُرّ
رواية


البيرطو مانغيل
مع بورخيس
ترجمة
إبراهيم الخطيب


الطيب صالح
مريـــود
رواية


بول بولز
يوميّات طنجة
(1989 - 1987)
ترجمها وقدم لها: إبراهيم الخطيب

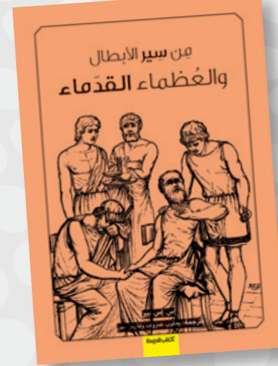

ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة


خوان مانويل رُوكا
صَانِعُ المَرَايَا
مختارات شعرية
ترجمة: خالد الريسوني
كتاب الدوحة

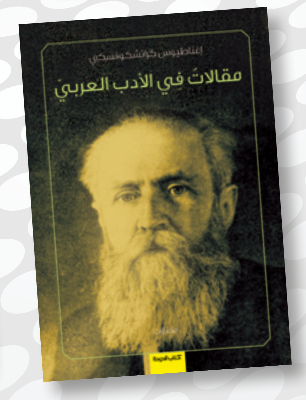

أحمد الصفريوي
صندوق
العجائب
رواية
كتاب الدوحة


الذبابة
كتاب الدوحة


غزلان الليل
حكايات أمازيغية
كتاب الدوحة


من سير الأبطال
والعظماء القدماء


عبدالله العروي
من التاريخ إلى الحب


مقالات في الأدب العربي


الرحلة الجوية
في المركبة الهوائية
يوسف اليان سركيس
(الجزء الثاني)

رسالة إلى محمد شكري:

الكتابة بيْن الصمت والثرثرة

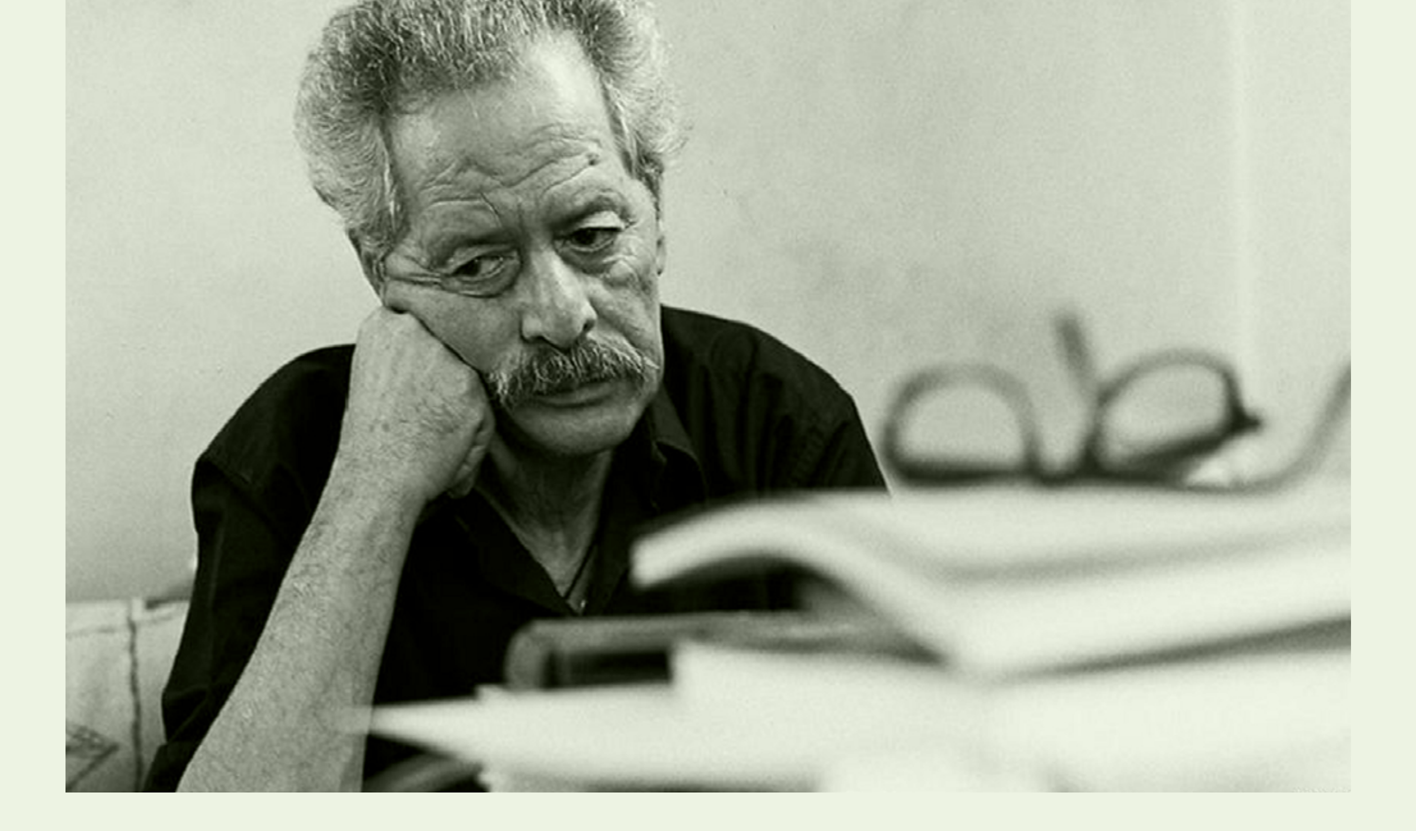
أصدقكَ القول بأنني لا أدرك تماماً ما الذي حدا بي إلى كتابة هذه الرسالة، خلال زيارتي إلى الوطن المغرب بعد طول غياب. لعلّه الشعور بالغُربة ما يجعلني ألتجئ إلى ظلال الصداقة الوارفة عندك أنت الذي رحلتَ قبل الأوان، إذْ شعرتُ أن الأصدقاء الأحياء منشغلون بهموم المرحلة الجديدة التي تبذل الجهود لتوديع جائِحة «كوفيد 19»، ومعانقة التحوُّلات؟



محمد برادة

لا يهمّ الدافع، لأنني في حاجة إلى مَنْ يقرأ رسالتي بقلب متواطئ، يستوعب ما وراء الكلمات. وأنا أعرف أنك لن تردّ على رسالتي كما كنتَ تفعلُ أيامَ «وردٌ ورماد»، لكنني أتوَهّمُ أن رسالتي ستصل إليكَ حيث أنتَ. ولكيْ أحدّد دوافع الكتابة إليك، أقول إنه السياق المُجتمعي العام الذي يستعصي على الفهم ما جعلني أكتب إليك، لأنني أغبط الأصدقاء الذين «بادروا» إلى الرحيل عن الحياة الدنيا تلافياً لمرحلة الانحدار التي تجعلنا نُراقب في عجز، تدحْرُجَ المُثل والأحلام التي تشبثنا بها عند مطلع الشباب حين عانقنا أوْهامَ صوْغ العَالَم من جديد... كأنكمْ هناك، وراء الغيوم في سماوات العُلا، تنظرون إلينا في إشفاق، مُستغْربينَ استمرارنا على نفس الطريق. ولأكون صريحاً معك، لم أجسرْ على زيارة مدينة طنجة بعد رحيلك، خشية أن أفتقد ذلك المناخ السحري الذي كنتَ تعرف كيف تنسجُ خيوطه لتُلبس الفضاءَ والناس والذكرياتِ روحاً متجدّدة، مُتنوِّعة الألوان. طنجة، معكَ، كانت تبدو رحِماً وَلودا لا يكفّ عن ابتكار المُفاجآت ونسج المحكيات. لذلك اعتبرتُك، في جزءٍ من كيانك، صنيعة تلك المدينة الميثولوجية التي عرفَتْ أن تبتدعَ من مغارات هرقل وأمواج الأطلسي والمتوسط، كاتباً جسوراً مثلك، استطاع أن يكسّر الصمت. لذلك كان خُبزك الحافي وجبةً دسِمَة جدّدتْ شهية القُرَّاء، وأيضاً أرغمتْ الروائيين المغاربة على مُراجعة النهج الذي ظلوا يتأرجحون بين مسالكه، من رومانسية وواقعية وطلائعية مُقتبَسَة في عجالة وابتسار. كانت إطلالتك على الحقل الأدبي ناقوساً مُنبِّهاً للكُتَّاب الذين اعتبروا الكتابة وصفة جاهزة تُلقن في مدرجات الجامعة أو من خلال حفظ الأشعار وملء الذاكرة بالغث والسمين. أنت نزعت القناع، وكشفتَ تلك الجوانب الخفية التي يعيشها الفرد بكيانه كاملاً وهو يواجه حيْف المُجتمع وظلم ذوي القربى، وقلق الوحدة والتشرُّد. أدركتَ أنك، رغم كلّ شيء، تظلّ مسؤولاً عن مصيرك، مُطالباً بتحرير ذاتك...

من قبل أن تكتب، كنت تتكلَّم وسط حومة الحياة وأنت تُجابه مصيرك وتثبت وجودك. وعندما تعلَّمت القراءة والكتابة في سنٍّ متأخِّرة، أدركتَ أن عليك أن تكتب ما أهمله التاريخ الرسمي وما يتواطأ الجميع على نسيانه. إلّا أنك سرعان ما أدركتَ أن الكتابة تنطوي على مخاطر ومزالق إذا انبنتْ على الثرثرة وإعادة إنتاج ما اختزنته الذاكرة من كتابات الآخرين. وهذا ما عبّرتَ عنه في إحدى رسائلك بعد أن نشرتُ لك في مجلة «آفاق» فصلاً من «الخبز الحافي». قلتَ في تلك الرسالة: «... كم أتمنّى أن أكون بعيداً في بلدٍ لا يعرفني فيه أحدٌ، ليكون لي من جديد أوّلُ صديق، أوّلُ خصم، أوّلُ عمل لمْ أمارسه من قبل، إلى ما لا نهاية من الأوائِل». (21 - 12- 1977). وفي نفس الفترة، خلال إقامتك بمُستشفى الأمراض العصبية في مدينة تطوان، عبَّرت لي عن وطأة مسؤولية الكتابة من خلال هذه المُقارنة: «سأبقى هنا حتى آخر هذا الشهر، ثمَّ أعود إلى طنجة لاستئناف عملي مُغيّراً نمط حياتي. بعد اليوم، سأعيش عاقلاً وأموتُ مجنوناً. أمّا «دون كيخوتي» فقد عاش مجنوناً وماتَ عاقلاً». نعم، تلك هي أكبر هزيمة تنتظرنا: أن نُدرك، في نهاية المطاف، أنْ لا شيء



يتغيَّر وفق ما أمّلناه، أو يتوضّح لنا أنه يتغيَّر حسب منطق وإِوَاليات تنِدّ عن فهمنا، وعن طموحات «دون كيخوتي» الحالم الساذج.

تذكَّرتُكَ يا شكري أيضاً، من خلال ما قاله كاتبك المُفضَّل، هنري ميللر: «أكتب لأستطيع أن أصمتَ في ما تبقى من الوقت». كأنما الكتابة تجدِّد قدرتنا على الصمت لنمتلئ بما يحيط بنا ويُسائلنا ويُحاصرنا من ألغاز». لكن الضجيج واللغط والاجترار هو ما يملأ الساحة هنا، بل في كلّ أرجاء العَالَم الفاقد البوصلة أمام الجَائِحة، وأمام اختلال موازين الطبيعة وتدهور البيئة... ولعلّك كنت ستجد نفسك ضائعاً، تائهاً وسط ضوضاء الشبكات الاجتماعية والتعليقات المُتنافرة، والعدوانية المجانية، والثرثرة المُحنّطة... وما يشبه ذلك، يُطالعك في ما يُنشر من نصوص وروايات: ستتوقّف، مِثلي، عند ما تكتبه أقلام شابّة تستوحي هذا المناخ السّديمي الذي يطمس الأفق أمام مَنْ يتطلّع إلى معانقة الحياة، وستُعرض عن الذين يُكرِّرون ما استنسخوه في عشرات الكتب التي نشروها مُضاهية ما بلغتْهُ أعمارهم المديدة من سنين. تلك سُنّة الأدب والحياة: إبداع للبهرجة والتسلية والثرثرة والقول المُعاد، وإبداع يستوحي «الجُرح السّريّ» وأسئلة الوجود ليُخاطب الروح الصّنو والوجدان المُشترك، علّه يبلغ منطقة ذلك المجهول الذي تحدَّث عنه الشاعر «ريلكه» (1875 - 1926): «كلما زادَ صمتُنا، استطاع المجهولُ النفاذَ بفعاليةٍ إلى أعماقنا». نعم، الصمتُ يوطّد علاقتنا بذلك المجهول الذي قد يُضيف عناصر جديدة إلى حياتنا. في كتابة الإبداع، تُطالعنا صفحات يضطر فيها الكاتب إلى الصمت، ليتيح للقارئ أن يُخمِّن بدوره ذلك الذي يستعصي على التعبير واللّغة المشاع. كأنّما نقلُ عدوى الصمت إلى القارئ يُسعف على التقاطِ ما استعصى على التعبير؟ هل تذكر تلك الرواية القصيرة المُوحية التي نُشرتْ إبّان احتلال النازيين لفرنسا بعنوان «صمْتُ البحر» واسم كاتب مُستعار «فيركوس»، سنة 1942؟ في هذه الرواية تحرص الكتابة على الإشارة إلى صَمْتها الاضطراري، غير أنها تجعل القارئ يعيش لِحسابه الخاص مغامرةَ تخمين ذلك الصمت الضّاجّ، الموحي بظلال المأساة...

أريد أن أقول لك، في نهاية هذه الرسالة أيها الغائب/ الحاضر، إن الصمت الذي أحاول الاقتراب منه، هو ذلك الذي يكتسي إلى جانب وظيفته الجمالية والتعبيرية، قيمة معنوية تحُولُ دون التحايُل على القُرَّاء من خلال تسويق الإبداع مصحوباً بالضجة والتفخيم، وادّعاء الريادة والعالمية وما لستُ أدري من الفتوحات. ذلك أن العمل الإبداعي لا يجد تقييمه الحقيقي إلّا في حضرة الصمت والعزلة، ليتمكّن القارئ والناقد من أن يُجاهرا برأيهما، بعيداً عن كلّ التأثيرات المُصطنعة؛ وهذا ما أجادَ التعبير عنه بدقةٍ وذكاء، «رولان بارتْ» قائلاً: «... هنا إذنْ، يجب أن يبدأ بحثُنا. في هذه اللحظة، حيث الكُتَّاب المُحدَّدون والمُتواشِجون بالآراء التي يُعلنونها، والشعارات التي يُدافعون عنها، والبيانات التي يُوقعونها، والمُؤتمرات التي يحضرونها، والمجلّات التي يكتبون فيها، يتواروْن مع ذلك وراءَ عملهم الإبداعي، ويفرضون الصمتَ على شخصهم، فاسحين المجالَ ليظهرَ من ورائهم الأدبُ في عزلته واقفاً تحت نظرة التاريخ والحقيقة».

أعتقد أن هذا المقياس الذي عبَّر عنه «بارتْ»، هو مقياس لا يبلى بالنسبة لِمَنْ يميِّز بين الأدب الإبداعي وأدب الكيتش والتسلية واجترار الذاكرة. وهو مقياس صالح للتمييز أيضاً بين الإبداع واللاإبداع في حقلٍ أدبيّ مثل حقلنا، لا يتوفَّر على الشروط الأساس لانتظامِ تلك العلاقة الحرّة والضرورية بين المُبدعين والقُرَّاء والنُقَّاد؛ أيْ تلك العلاقة التي لا تخضع للمُجامَلة أو للصداقات، والتي لا تسمح باصطناع طقوس التكريم التي يسعى بعض الكُتَّاب إلى تحضيرها علانية أو من وراء ستار.



محمَّد مبوغار سار:

يتعلَّق الأمر بأن ننظر إلى التاريخ بطريقة واضحة، لاختراع شيء آخر

يُعدّ «محمَّد مبوغار سار» أوَّل إفريقي (من جنوب الصحراء الكبرى) يفوز بجائزة «غونكور - Goncourt»، التي مُنحت له، يوم الأربعاء، 3 نوفمبر، (2021)، في مطعم دروان، في منطقة الأوبرا، بباريس. وقد جاءت جائزة «غونكور» مفاجئة، أو لم تكن متوقَّعة من طرف عامّة الجمهور؛ ذلك أن رواية «الذاكرة الأكثر سرِّيّةً للبشر» (طبعة فيليب راي، 448 صفحة)، التي تُوِّجَتْ، في الوسط الأدبي، من قِبَل لجنة تحكيم الجائزة الأدبية المرموقة، كانت قد أحرزتْ تقدّماً في هذا الموسم الأدبي، محاطةً بلوحة إعلانات مضاءة، كُتِب عليها: «انتبهوا، نحن أمام ظاهرة».



والدليل على ذلك أن هذا السنغالي الشابّ، ومؤلِّف ثلاثة كتب حَظِيت باهتمام النقّاد، تمَّ اختيار عدد من رواياته في ما لا يقلّ عن ثمانية قوائم، بما في ذلك قوائم جائزتَيْ (فيمينا- Femina)، و(رونودو -Renaudot)، من أجل اقتناص تميُّز لطيف في فصل الخريف. لقد فاز «محمَّد مبوغار سار» بالجائزة الكبرى، خلفاً لـ«هيرفي لو تيلييه»، الفائز بالجائزة نفسها عام (2020) عن روايته «النشاز»، والتي سيسجِّل التاريخ بيع مليون نسخة منها، بالفعل. ودون وضع أيّة خطّة لمستقبل رواية «الذاكرة الأكثر سرِّيّةً للبشر»، ستكون مبيعاتها، على الأرجح، أقلّ من مبيعات رواية «النشاز». وبين أيدي أعضاء لجنة الجائزة، استطاع «محمَّد مبوغار سار»، البالغ من العمر (31) عاماً، أن يستميلهم برواية تجْمع بين السخرية والغنائية، من خلال إرصاد مرآتيّ مذهل، ومضبوط جدّاً.

تحكي « الذاكرة الأكثر سرِّيَّةً للبشر»، قصّة كاتب سنغالي شابّ «ديجان فاي»، يعيش في باريس، شرع، في عام (2018)، بالبحث عن كتاب ألّفه كاتب سنغالي آخر، هو مؤلِّف كتاب فَريد نُشر في عام (1938)، بعنوان «متاهة اللاإنساني» ويلقب بـ «رامبو الإفريقي»؛ إنه «تي.سي إليمان». فمَنْ كان «تي.سي إليمان» هذا؟ هل كان كاتباً عظيماً، أم سارقاً يجلب العار؟ هذا هو ما نكتشفه على مدار القصّة التي تتَّخذ شكل تحقيق أدبي يعجّ بالتفاصيل، ويمزج بين العصور والبلدان. إذ يبدأ في باريس الأدبية خلال السنوات: من 2010 إلى 1930، ويستمرّ في السنغال المستعمرة في أوائل القرن العشرين، ثم في فرنسا المحتلّة، ويكشف عن ذاكرة الرماة السنغاليين في الحرب السابقة، ثم يمرّ عبر الأرجنتين، ثم ينتهي في داكار المعاصرة.

إنها رواية حافلة وآسرة، كتبها «محمَّد مبوغار سار» بأسلوب سلس، كما أنها تحفة فنّيّة حقيقية استحقَّت الفوز بجائزة غونكور (2021).

في ما يلي حوار مع المؤلِّف الذي يدخل التاريخ بصفته ثاني كاتب أسود يحصل على هذه الجائزة المرموقة (بعد غيانا رينيه ماران، الذي فاز بها عام 1921).



كيف خطرت لكم فكرة الكتابة عن هذا الموضوع؟

- هذا الكتاب مستوحى من كاتبَيْن يمثّلان هاجسَيْن بالنسبة إليَّ؛ قارئاً وكاتباً. يتمثَّل الهاجس الأوَّل في صمت الكُتّاب، بوصفه الفضاء العميق لكتاباتهم، وقد اكتشفت ذلك مع الكاتب المالي «يامبو أولوغيم» (1940 - 2017)، عندما كنت في سنّ المراهقة. فرواية «واجب العنف» ومسار «يامبو أولوغيم» قد استرعيا بالغ اهتمامي لسنوات عديدة، إلى درجة أنني توصَّلت، في نهاية الأمر، إلى إقناع نفسي بأنه من الضروري أن أكتب، في ضوئها، رواية تشكِّل القصّة في رواية «واجب العنف» نقطةَ البداية فيها. وهذا الكاتب الذي تَمَّ الاحتفاء به، ثم التخلّي عنه، واتُّهم بالسرقة، ثم تُرك في عزلة كبيرة من قِبَل الأوساط الأدبية الأوروبية والنخبة المثقّفة الإفريقية التي لم تدعم الراديكالية والتجديد والاستفزاز، يشكِّل -حقّاً- محور اهتمامي. أمّا الهاجس الثاني فكان، بعد ذلك، في سنّ الخامسة والعشرين، عندما اكتشفت «روبرتو بولانو»، وشعرت بالتحرُّر، لأنني كنت قد عثرت، في كتاباته، على عدد من الأسئلة التي تكوَّنتْ لديّ حول الالتزام الأدبي، وعن حقيقة كونه كاتباً شابّاً يبحث عن نفسه، ويبدأ حياته، ثم يفشل، ويجرِّب كلّ شيء، بينما يحافظ على الأدب بوصفه هاجساً في الحياة الأكثر واقعية. ويشكّل كلّ واحد من هذَيْن المؤلِّفَيْن، بطريقته الخاصّة، أحد روافد كتابي. كما كانت، في كلّ مرحلة من مراحل حياتي، قراءات ولقاءات وأحداث أثَّرتْ فِيَّ، بحسب مستواها، والأمر هنا يشبه، إلى حَدّ ما، سلسلة بدأتْ مع حكايات النساء في عائلتي.

من أين جاءك هذا الشغف بالأدب؟، وما مصدر هذا الإلهام؟

- جدّتاي، وأميّ، وعمّاتي، وبنات عمومتي هنّ اللواتي عرّفْنني بالقصص والحكايات والأساطير والخرافات وألعاب الذاكرة؛ لذا، هَنَّ اللواتي شكّلْنَ الخيال الشعري لطفولتي. إنني أدين لهنّ بجزء مهمّ وأساسي؛ لأنهن كنّ دعامات أساسية في شاعريَّتي، في بداية نشأة هذه الرغبة، في أن أروي، حتى قبل أن أعرف أنني قد أكون روائياً في يوم من الأيّام. آمل أن يقلْنَ حين يرونني اليوم، إنهن فخورات بأنفسهنّ.

ما الكِتاب الذي قرأتموه في طفولتكم، وأثّر فيكم أعمق تأثير، وحفَّزكم على كتابة مؤلَّفاتكم؟

- ليس هناك كتاب معيَّن أَثْبَتَ نفسَه، بل هناك -بالأحرى- لحظة الطفولة حيث الكثير من القصص والأساطير والحكايات التي تسرَّبت إلى نفسي. والواقع أنه كانت هناك كُتُب أثرتْ فيّ، ولكن لم يكن لأيٍّ منها حافز حاسم، فكلّ كِتاب من هذه الكتب قد حمل معه شيئاً إيجابياً في مرحلة ما من مراحل تطوُّري، وذلك عندما بدأت قراءة سنغور، وسيزير، وكامارا لاي، أو حينما اكتشفت، في وقت لاحق، بلزاك،

وفيكتور هوغو، أو حينما اكتشفت، كذلك، في وقت لاحق، الروائيين الأميركيين والروس، والأدب في أميركا اللاتينية. في كلّ مرحلة من مراحل حياتي، كانت هناك قراءات ولقاءات وأحداث أثّرتْ فيّ، بحسب مستواها. من الواضح أنني سعيد مثل أيّ كاتب يفوز بجائزة كهذه، ولكن، قبل كلّ شيء، أريد أن يُنظر إليها على أنها بداية عصر جديد؛ عصر لا أحد فيه، بعد الآن، ينظر إلى فوز شخص إفريقي من جنوب الصحراء الكبرى أو أيّ شخص أسود، بشكل عامّ، بهذه الجائزة، مسألةً استثنائية.

من خلال الفوز بجائزة «غونكور» لعام (2021)، صنعتم لأنفسكم اسماً بوصفكم أوَّل كاتب إفريقي، وثاني كاتب أسود يفوز بهذه الجائزة المرموقة. ما تأثير ذلك فيكم؟

- أوَّلاً، وقبل كلّ شيء، أفضّل أن أقول إنني أوَّل إفريقي من جنوب الصحراء الكبرى يفوز بهذه الجائزة، لكنني لا أريد أن يتوقَّف التاريخ عند هذه النقطة. من الواضح أنني سعيد مثل أيّ كاتب يفوز بجائزة كهذه، لكني قبل كلّ شيء، أريد أن يُنظر إليها على أنها بداية عصر جديد. وينبغي أن تفتح هذه الجائزةُ المجالَ أمام منطقة كاملة ناطقة بالفرنسية (إفريقيا، وهايتي، وجزر الهند الغربية، غيرها) للحصول على فرص متكافئة في نيل هذا الاعتراف. وفي الواقع، يُعَدّ الفوز بهذه الجائزة، من الناحية التاريخية، حدثاً استثنائياً، ولكن، إذا ما تجاوزنا ذلك، من الضروري أن يقول آلافُ الناس لأنفسهم إن لديهم جميعاً الفرصَ نفْسَها التي تُتاح للآخرين. كانت المغامرة، بالنسبة إليَّ، مذهلة، بالفعل، من خلال الترحيب وردود الفعل التي عرضتْ لكتابي.

أما يزال القلق يراودكم بشأن صحّة السياق؟

- عندما تضعون حبكة أو شخصية داخل منظر طبيعي حقيقي، أو شبه حقيقي، ينشأ الالتباس، فمن المعروف، أن غومبرويكس، وسيباتو، كانا صديقَيْن حميمَيْن جدّاً في «بوينس آيرس»، في دائرة ضمَّتْ الأخوات أوكامبو، وآل بورخيس، وغيرهم. وإذا ما أضفنا إلى هذه المجموعة «إليمان»، ينتهي بنا الأمر إلى أن نتساءل: ألم يكن «إليمان» هناك أيضاً... إنني أستعير جُملاً من أعضاء لجنة تحكيم جائزة «غونكور»، والتي لم يتمّ التلفُّظ بها في ذلك الوقت. كلّ ذلك يُحدث تأثيراً حقيقياً يجعل عمل السرد مثيراً للاهتمام وباعثاً على المرح. ولكن يجب، أوّلاً، أن نسعى إلى أن نكون دقيقِين بشأن السياق الأدبي، والسياق التاريخي، والسياق السياسي. ويبيِّن ذلك، أيضاً، ما يأتي : ضخّ الكثافة في الرواية، عندما نزوّدها بشخصيّات حقيقية، قبل سلب الحرّيّات، من خلال الخيال، وأيضاً من خلال إدخال أشياء مدهشة للغاية، وسحريّة تجعل النصّ يصبح أكثر حركيّةً، وأكثر دوراناً.

بين البقاء في إفريقيا أو الذهاب إلى أوروبا. كيف تحلّون هذه المعادلة؟

- بين هاتَيْن القارَّتَيْن والقصص المنسوجة بينهما، يتولَّد لدينا، دائماً، انطباع بأن علينا أن نختار، وأنا أحاول أن أبدع قصصاً أخرى. أمّا القارّة الثالثة فهي قارّة الأدب. ربَّما يمكننا أن نجد مَخرجاً من خلال الأدب، لكي نخرج، على أيّ حال، من هذه المواجهة المزعجة التي تتعب الجميع. يتكوَّن لدى المرء انطباعٌ بأن الأدب، غالباً ما يكون مجرَّد ذريعة أو وسيلة لخدمة خطاب سياسي، وأنه-أي الأدب- ليس مثيراً للاهتمام في حَدّ ذاته. أعتقد أنه لا توجد طريقة أكثر وحشيّةً، لمعالجة المشكلات، من محاولة التغلُّب عليها من خلال الكتابة. من الضروري اقتراح أعمال تطمح إلى احتضان هذ القصّة بكاملها، لكنها ليست محاكماتٍ أو أنواعاً من لوائح الاتّهام.

ما الذي تقصدونه بكلامكم؟

- سيكون -حقّاً- أدباً يُدرك أنه، لكي نمضي قدماً إلى الأمام، علينا أن ننظر إلى ما وراءنا لاقتراح سبل جديدة. الأدب هو، أيضاً، قصّة. وعندما نريد إجراء محاكمة للاستعمار، ننسى أن كلّ هذا قد تمَّ، ببراعة، على يد كُتّاب عظماء، من قبيل عثمان سيمبين، أو مونغو بيتي. وعلى الجانب النيجري أو الغاني، على يد «تشينوا أتشيبي»، و«آي كوي أرماه». إن رواية «المغامرة الغامضة» للأديب السنغالي «شيخ حميدو كان» تتحدَّث عن هذا الغموض القائم بين الغرب وإفريقيا، لكن هناك فكرة مفادها أنه لا يمكن أن ينتهي الأمر إلّا باختيار أحدهما، أو الموت في هذا الغموض. ماذا نفعل بعد هؤلاء المؤلِّفين، في الوقت الذي نُعَدّ نحن فيه ورَثَتَهم؟ هناك إمكاناتٌ لاختيار مسارات يمكن أن تكون أكثر انفتاحاً، وتحتضن الغرب وإفريقيا معاً، وهذا لا يعني أن تكون راضياً عن هذا أو ذاك، لكن الأمر يتعلَّق بأن ننظر إلى التاريخ بطريقة واضحة لاختراع شيء آخر. أريد أن أخرج بتصنيفات، وإحالات، وتوقُّعات قويّة جدّاً، ملزمة بعض الشيء، ستأتي من هذا الجانب أو ذاك، من أجل تحقيق حرّيّة، هي الشرط الحقيقي للإبداع.

ما النصائح التي تقدِّمونها للمؤلّفين الشباب الذين يرغبون في الشروع في الكتابة، اليوم؟

- أعتقد أن أفضل نصيحة يمكن أن أقدِّمها لشابّ ما، هي القراءة ثم القراءة، إذ من خلالها يمكن للمرء أن يجد صوته، ويكتشف الكُتّاب والعوالم الأدبية التي تثير الإعجاب به، وتلك التي لا يريد، أو لا يتمكَّن من الذهاب إليها. قبل أن أبدأ الكتابة، قضيت الكثير من الوقت في القراءة. كلّ شخص لديه مساره الخاصّ، ولكني أعتقد أنه إذا كان هناك عنصر واحد مشترك بين المؤلِّفين الجيِّدين، فهو القراءة الدائمة، والشغف شبه الهوَسي بالأدب.

ما موضوع روايتكم القادمة؟

- لكي أكون صريحاً معكم،أنا لا أخطّط في الوقت الراهن لكتابة أيّة رواية. أنا أفكِّر، أساساً، في نيل قسط من الراحة بعد هذا الكِتاب. ليس لدي أيّة خطط في الوقت الراهن، لا شيء في مسوّدات الكتابة.

■ حوار: أمبري ديلاكروا □ ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل

المصدر:

https://www.rewmi.com

محمَّد مبوغار سار:

الأدب موطن الحرِّيّة المطلقة

وُلِد «محمَّد مبوغار سار» في عام (1990)، وعاش طفولته مولعاً بالقراءة والقواميس ولعبة السكرابل، ثم بدأ، في سنّ المراهقة، يكتب روبورتاجات في إحدى الصحف. وبعد دراسته الثانوية في مدرسة «سانت لويس»، في السنغال، درس الأدب والفلسفة في فرنسا، بمعهد الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية. ومنذ (2014)، نشر ثلاث روايات، وحصد العديد من الجوائز التقديرية.

فكرة روايتك مستمَدَّة من رواية أخرى مثيرة للجدل، عنوانها «واجب العنف»، للكاتب المالي «يامبو أولوغيم»، أوَّل أفريقي نال جائزة «رونودو» عام (1968)...

- محمَّد مبوغار سار: إنه كتاب ملعون. أثار خطابه ذو الأسلوب المبهر العديدَ من الخلافات لدى النقّاد والقرّاء، كما أثار غضب المثقّفين الأفارقة والأوروبيين، على حَدّ السواء. لقد كانت رواية شيطانية، بالفعل، فازت بجائزة «رونودو»، ولكن، في عام (1972)، شوَّهت اتِّهامات بالسرقة الأدبية الكتابَ، ونالت من شرف الكاتب، ونزاهته، ثم انسحب «أولوغيم» من الساحة العامّة، والساحة الأدبية. لقد تمَّ إسقاط منجزه الواعد من الأعالي التي كان يحلِّق فيها. ومنذ ذلك الحين، وإلى وفاته في عام (2017)، لم ينشر «أولوغيم» أيّ شيء، على الرغم من أنه حَظِي بالتتويج والاحتفاء. هذه القصّة تسحرني، وتستحوذ عليّ. نصّه القويّ والجميل أبهرني لسنوات عديدة، وهذه واحدة من نقاط البداية، وأحد المصادر التي ألهمتني كتابة هذه الرواية التي يغذِّيها، أيضاً، انشغالي بالتساؤل عن معنى الالتزام الأدبي، ومعنى الرواية، والسرد، والصمت في الأدب. وافتتاني بالأعمال الفريدة، التي يتمكّن المرء، من خلالها، أن يحصر كلّ ما يود قوله، تقريباً، بين دفَّتَيْ كتاب واحد.

هل أنت مثل الراوي «ديجان»، يقع الأدب في جوهر لغزك الوجودي؟

- نعم. حين يقول المرء إنه مهووس بالأدب، وبالكتابة، فإن ذلك يبدو مجرَّداً؛ لذلك أردت تجسيده من خلال مغامرات البحث عن كتاب، وعن مؤلِّف، من خلال المرور عبر حلقات ملموسة من حياة هذا الأخير. هذا الهوَس بالأدب يتَّخذ معنًى مادِّيّاً، جسديّاً، انطلاقاً من وجود هذا الراوي الشاب. بعد إصداري لثلاث روايات، بدأ يُنظر إليَّ بصفتي كاتباً، ولكن لديَّ شكوك حول هذه الكلمة، وأحياناً أجد، أيضاً، صعوبة في التماهي مع هذه الصفة. وأتساءل: لماذا أستمرّ في الكتابة، بينما هناك الكثير من النصوص التي كتبت قبلي؟... مثل هذا السؤال المؤرِّق، له تعبيرات ملموسة، للغاية، في الحياة اليومية، وهذه الأسئلة ترافقها، كذلك، أفكار ليست بالمريحة دائماً: ما معنى هذا الالتزام؟ ما التحدِّيات التي يمكنني رفعها؟ وما الوسائل المتوفِّرة لديّ؟

مثل الأوديسة، تعبر روايتك فضاءات وأزمنة مختلفة؛ من السنغال الحاليّة، وانتفاضاتها الشعبية، إلى فرنسا في فترة الاحتلال النازي، مروراً بالأرجنتين إبّان حكم الديكتاتورية العسكرية. لماذا اخترت هذا التنوُّع؟

- هذه الحرّيّة مثيرة للاهتمام. إنها رحلة من القرن العشرين إلى بداية القرن الحادي والعشرين، من خلال حياة روائي إفريقي، كان لا بدَّ له من أن يواجه العالم جغرافيّاً، وتاريخياً؛ الأحداث، والأماكن التي شكَّلت مسرحاً لصنع التاريخ. إنها كذلك طريقتي، بصفتي كاتباً إفريقيّاً، على وجه التخصيص، في عدم التقيُّد بأيّة محاذير. يمكنني استكشاف الجغرافيات والثقافات، دون أن حصر نفسي في مواضيع أو مساحات معيَّنة. الأدب هو موطن الحرّيّة المطلقة الذي يحتضن جميع الأوطان الأخرى. قصّة «إليمان» هي، أيضاً، قصّة العالم. فعندما نحاول أن نروي قصّة حياة شخص ما، حتى لو كانت محض خيال، نجابَه، على الفور، بالتعُّدد، على مستويات المعاني، والفرضيات، والتأويلات اللانهائية التي يمكن أن تتَّخذها هذ الحياة في المكان، والزمان. كان من المهمّ ترجمة كلّ ذلك إلى سرد، مع السفر عبر الزمن، والتنقُّل في الجغرافيا، ولحظات الفجوة، والطرق المسدودة. لقد تمَّ بناء الكتاب في شكل متاهة متحرِّكة، آمل أن تفتح مجالاً للَّعب... دون أن تفقد شيئاً من جدِّيَّتها. ويشكِّل السرد، بفضل انتشاره المستمرّ





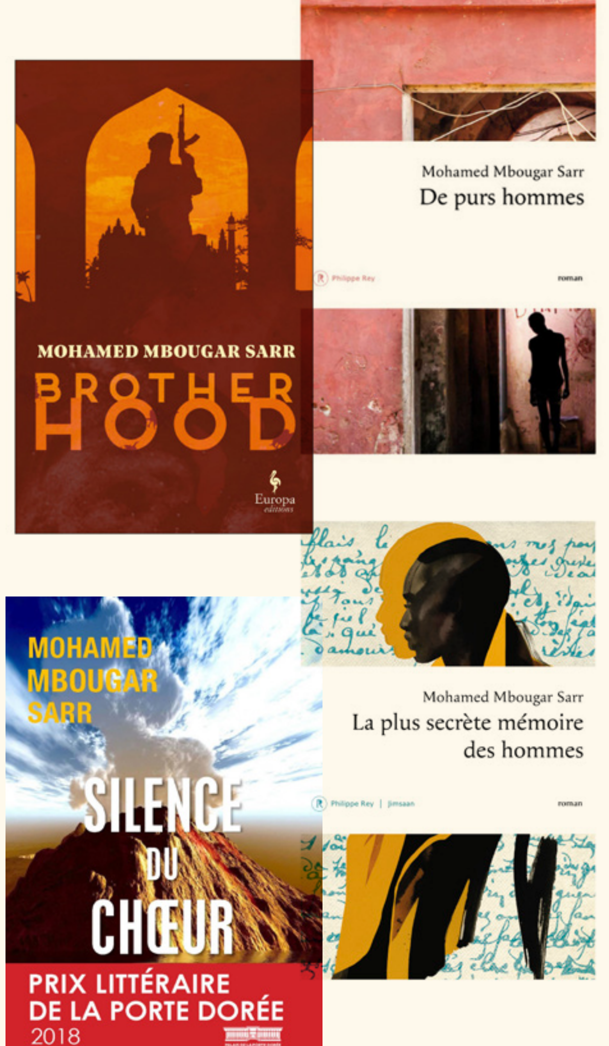
في جميع الاتّجاهات، أحد رهانات القراءة، أيضاً.

تتكفَّل العديد من الشخصيات بمهمّة سرد حياة «إليمان». كتابك الذي يمثِّل تدبُّراً في قوّة الأدب، هل يمكن اعتباره، بمعنى أوسع، احتفاءً بالرواة، سواء في الفنّ الشفهي، أو في فضاء الكتابة؟

- هو تأمُّل فيما تعنيه عمليّة الحكي، وتحمُّل مسؤولية سرد قصّة، ونقلها إلى شخص ما، انطلاقاً من نظرة السارد نفسه - التي غالباً ما تكون مجتزأة - إلى كلّ شامل لا يحصره هذا السارد ببصره، تماماً. أتساءل، أيضاً، عن قدرات الأدب، بصفته مساحة لتناسل السرديّات، على احتضان طبقات متعدِّدة من الأزمنة والأمكنة. فتعدُّد الأصوات هذا يشكِّل التربة الملائمة لإمكانية انبثاق حقيقة أو معنى ما؛ إذ من الضروري أن تأخذ العديد من الشخصيات الكلمة لكي تحدث مواجهات، وسوء فهم، وحالات اتِّفاق أيضاً. ومن هذه التعدُّدية -التي تكاد تكون مثالية ديمقراطية ومبدأ روائيّاً أساسيّاً- يمكن أن تتمخَّض حقيقة عميقة عن شرطية الإنسان.

هناك عدم اتّفاق بين الراوي وصديقه «موسيمبوا» حول غموضهما الثقافي، بصفتهما كاتبَيْن إفريقيَّيْن ينشران في فرنسا؛ فالأوَّل يعتقد أن الكاتب ملزم بتقبُّل الأمر، وتحمُّل تبعاته بكلّ مسؤولية، في حين يرى الآخر أن هذا الوضع ما هو إلا خدعة الغرض منها هو القضاء عليهم، وتشويه الجزء العميق من كيانهم.

- هاتان وجهتا نظر مختلفتان حول ماهيّة الكُتّاب الأفارقة، أو ما ينبغي أن يكونوا عليه، والذين تقودهم الظروف إلى الاستقرار في باريس، أو نشر كتبهم فيها باللّغة



الفرنسية. ومن الممكن ألّا أكون معنيّاً بأيٍّ من هاتَيْن الرؤيتَيْن حول العلاقات ما بعد الكولونيالية. وحتى إن كان النقاش حول هذه المسألة قد دار وانتهى، أعتقد أن من الواجب علينا أن نواصل الاستكشاف والعمل على خلخلة فجوة الغموض هاته؛ لأنها ثروة حقيقية، وبالانطلاق منها نكتسب القدرة على خلق أشياء كثيرة. واعتبارها مجرَّد خدعة استعمارية يعني الاعتقاد بأن الاستعمار لا يزال يمتلكنا، وأننا ما زلنا، بطريقة ما، مستعمَرين. والقول بأننا أكثر غموضاً من ذلك يُعَدّ كافياً للإفلات من هذا الوضع. إنه يتيح لنا بناء هويّتنا، والتعبير عنها عبر الأسلحة التي نمتلكها، مثل اللّغة التي هي، دائماً، تشكيل هجين، لقيط، إلّا أنه يمكننا من خلق شيء جديد، والتعبير عن رؤية للعالم تكون خاصّة بنا وحدنا.

ماذا تعني لك الكتابة بالفرنسية بدلاً من السيريرية أو الوولوفية؟

- هذا سؤال، ولكنه ليس مشكلة وجودية. أنا مرتاح جدّاً في ذلك، وأعرف حقّ المعرفة أن هذا لن يمنعني من الكتابة بلغاتي الوطنيّة. لديَّ هذا المشروع، وأنا أعمل عليه، كما أعمل على اكتساب الوسائل التي ستمكّنني من تحقيقه في يوم من الأيّام، وأعتقد أن هذه اللغات تشكّل، هي الأخرى، ثروة كبيرة.

في روايتك، نشرَ الكاتب الغامض «ت. س. إليمان» رواية «متاهة اللاإنساني» في عام (1938)، في فرنسا، وقد كان نقّاد المنابر الصحافية المنتمون إلى اليمين، وإلى اليسار، على حدّ السواء، ينظرون إليه نظرة استعمارية، ويحكمون على عمله من خلال لون بشرته وانتمائه لإفريقيا. هل أنت تسائل تلقّي المؤلّفين الأفارقة في أوروبا؟

- نعم؛ فسوء الفهم يطغى، أحياناً، على القراءات التي تخصَّص لكتاباتهم في الغرب. ولا يبدو، دائماً، أنه يتمّ النظر إليها كأعمال أدبية قائمة الذات. هناك غواية بإلحاقها بخصوصيات ثقافية، بل بيولوجية، من أجل فهمها، مع التخلُّص من المسألة الأدبية البحتة. يمكن أن يقال لي إن الطابع الأدبي البحت غير موجود، وإن كلّ أدب يحمل بصمة ثقافة معيَّنة. هذه حقيقة، لكن المشكلة تنشأ عندما تصبح هذه الحمولة الثّقافيّة أكثر أهمّيّةً من النصّ نفسه. يبدو أننا نبحث، في هذه الكتابات، عن نوع من البراهين، والتأكيدات، حول لون بشرة معيَّن، وبلد معيَّن، وأصول معيَّنة، كما لو كانت هذه المؤشِّرات، في نهاية المطاف، مفاتيح حاسمة، مطلقة. مع مثل هذه الأحكام المسبقة، نقرأ، دائماً، بطريقة معيَّنة، مهتدين بهذه الانتظارات. أو أننا لا نقرأ، بحجة أن المؤلف إفريقي، وأنه لا بدّ أن يتحدَّث عن الموضوع المعروف سلفاً، والذي لا يهمّنا. هذه الأحكام المسبقة توصِل إلى النتيجة نفسها: الابتعاد عن النصّ، والتركيز على الأشياء الكاريكاتورية حوله.

جاء في كتابك: «هذه النظرة تحتجز الآخر. نحن نلزمهم أن يكونوا أفارقة، ولكن ليس كثيراً».

- يجب أن يكونوا أفارقة حفاظاً على الإغرابية (ex-otisme)، ولكن ليس كثيراً، وإلا استحال علينا فهمهم. ومن الضروري، دائماً، أن يكون الآخر على مسافة كافية من «الخير» كما نراه نحن، انطلاقاً من رؤيتنا لأنفسنا في موقع مركزي. يوجد، في هذا النوع من النقد الأدبي، نزع للصفة الإنسانية، وتشييء سياسي: فالفرد الذي يروي قصّة، بفضل عبقريَّته، يتمّ إلحاقه بفئات واسعة، تعتقد أنه يمكن، من خلالها، تفسير الأدب الإفريقي؛ الأمر يشبه النظرة الاستعمارية، في الواقع. وسواءٌ ساندَت العمل أم هاجَمَته، فهذه الصحافة مخطئة، لأنها ما زالت لا تنظر إلى صاحبه بصفته مؤلّفاً، بل ناطقاً باسم شيء ما، أو لون بشرة ما. إنها تراه، وتحكم عليه من خلال انتمائه الإفريقي؛ ما يبتعد بها عن عمله الأدبي.

هل ما زال هذا هو الحال، اليوم؟

- سأكون كاذباً، إن قلت نعم؛ لأن كتابي تمَّ التعامل معه بشكل مختلف، حقّاً. لديَّ انطباع بأن الناس مهتمّون بروايتي فعلاً، لكن السبب، أيضاً، هو أن الكتاب يحذّر من ذلك. هذا هو اللؤم الذي يميِّز هذه الرواية... أو الفخّ المنصوب فيها؛ فبعد قراءتها، لا يمكن للمرء أن يتلقّاها بطريقة معيَّنة، ولا يمكنه الانجراف نحو الأحكام السهلة، لأنها، باستعمالها لتقنية التبئير (mise en abyme)، لا تتوقَّف عن التذكير بأن النصّ والقراءة هما الفيصل؛ لذا أعتقد أنني نجوت مع هذا الكتاب، لكن هذه الأشياء ماتزال تحدث، بشكل متقطِّع. في رأيي، لدى كلّ مؤلّف إفريقي طرائف يحكيها حول تعرُّضه لمواقف من هذا القبيل، ويمكن أن يأتي ذلك حتى في شكل بادرة ودِّيّة أو تعبير عن الإعجاب. سوء الفهم، في هذه الحالة، يكون بعدم رؤيتنا لهؤلاء المؤلِّفين، بصفتهم كتّاباً حقيقيِّين، بل بصفتهم نوعاً من علماء الأنثروبولوجيا، أو المتحدِّثين السياسيين... ومع





ذلك، إن الأمور قد بدأت تتغيَّر. وإذا كان بمقدور كتابي أن يحفِّز، أيضاً، على التفكير في الطريقة التي يتمّ، عبرها، النظر إلى الآخر، فسأكون سعيداً بذلك.

هذا الكاتب، «ت. س. إليمان»، اتُّهم بالسرقة الأدبية. هل كان يهمّك أن تقدِّم قراءة مختلفة، وشخصية لقصّة «يامبو أوغاليم»، وأن تذكر بأن المؤلِّف، أبداً، لا يكتب انطلاقاً من لا شيء، وتؤكِّد على هذا الارتباط الذي يكاد يكون عضوياً بينه وبين الكتب التي يقرؤها؟

- بل هو، أيضاً، تأمُّل في الأدب من حيث هو استمرار لنصّ طويل، أو نصّ يتكرَّر باستمرار، وتُعاد كتابته بقدر أعلى أو أدنى من المهارة. نحن لا نكتفي بالكتابة انطلاقاً من قراءاتنا، ومن شجرة أنساب أدبية، لكننا نكتب، أيضاً، مع هذه القراءات، وبالرجوع إليها؛ لذا يجب طرح هذه المسألة. على أن هذا لا يعني، بطبيعة الحال، أن السرقة الأدبية والقرصنة، بالمعنى الحرفي، غير موجودتَيْن بالفعل. ولكن يجب، أيضاً، أن نقول إنه لا يوجد مؤلِّف، (كما تقول)، يكتب من لا شيء؛ ولهذا السبب أدافع عن فكرة التفرُّد بدلاً من فكرة الأصالة. ما يهمّ هو قول شيء سبق أن قيل، ولكن بمحاولة التعبير عنه بشكل مختلف، لا من وجهة نظر رسمية، فحسب، بل من الناحية الوجودية، والفلسفية، أيضاً. هذا التنويع الذي ننتجه، بالانطلاق من قول قد يكون أطول أو أقدم أو أبدي، تقريباً، يبدو مثيراً للاهتمام، بالنسبة إليّ. أزعم بأنني أنتمي إلى مدرسة التفرُّد، لا الأصالة، وأسدِّد الدَّيْن، متى سنحت الفرصة بذلك، لجميع الكتاب الذين استرشدت بهم. وفي هذه الرواية، أشير، بوضوح، إلى شجرة أنساب أدبية، من خلال علامات مدسوسة هنا وهناك؛ جمل وعبارات على درجة كبيرة أو صغيرة من الشفافية، تعبيرات أعيدت صياغتها، كلّها إحالات مباشرة على مؤلِّفين، أكنّ لهم الكثير من التقدير، بعضها بارز للعيان، والبعض الآخر لا يمكن اكتشافه، على الإطلاق.

أن تكتب أو لا تكتب، هل يشكّل هذا السؤال معضلة بالنسبة إليك، أيضاً؟

- نعم. إنه سؤال وجودي عميق، شكسبيري، حول معنى الالتزام الأدبي اليوم: ماذا ينبغي لنا أن نكتب بعد ما كتبه شيوخنا، ومَنْ سبقونا؟ هل نمتنع عن الكتابة، لأننا لسنا في المستوى المطلوب، وليس لدينا الكثير لنقوله؟ إنها طريقة للتجرُّؤ على فعل التحرير، والنظر إليه كفعل جدِّي ينطوي على نتائج عميقة. لا بدَّ، أيضاً، أن تتوفَّر لك القدرة على السخرية من هذا الموضوع. الكتابة، أو عدم الكتابة إشكال عويص، لكننا عندما نكرّره، يصبح الأمر مثيراً للضحك، إذ يبدو مثل هوَس يصيب الكاتب الذي يعيش منقطعاً عن العالم. يجب أن يتحلَّى الأدب بالقدرة على السخرية من نفسه. هكذا، يمكنه أن يستمرّ في المقاومة، دون أن يُسحَق بحمل تاريخه الثقيل.

■ **حوار: أستريد كريفيان □ ترجمة: ياسين المعيزي**

العنوان الأصلي والمصدر:
Mhamed Mbougar Sarr: La littérature est un pays de liberté absolue
https://www.afriquemagazine.com/mohamed-mbougar-sarrla-litterature-est-un-pays-de-liberte-absolue

محمَّد مبوغار سار:

أحاول الوصول إلى نوع من التفرُّد

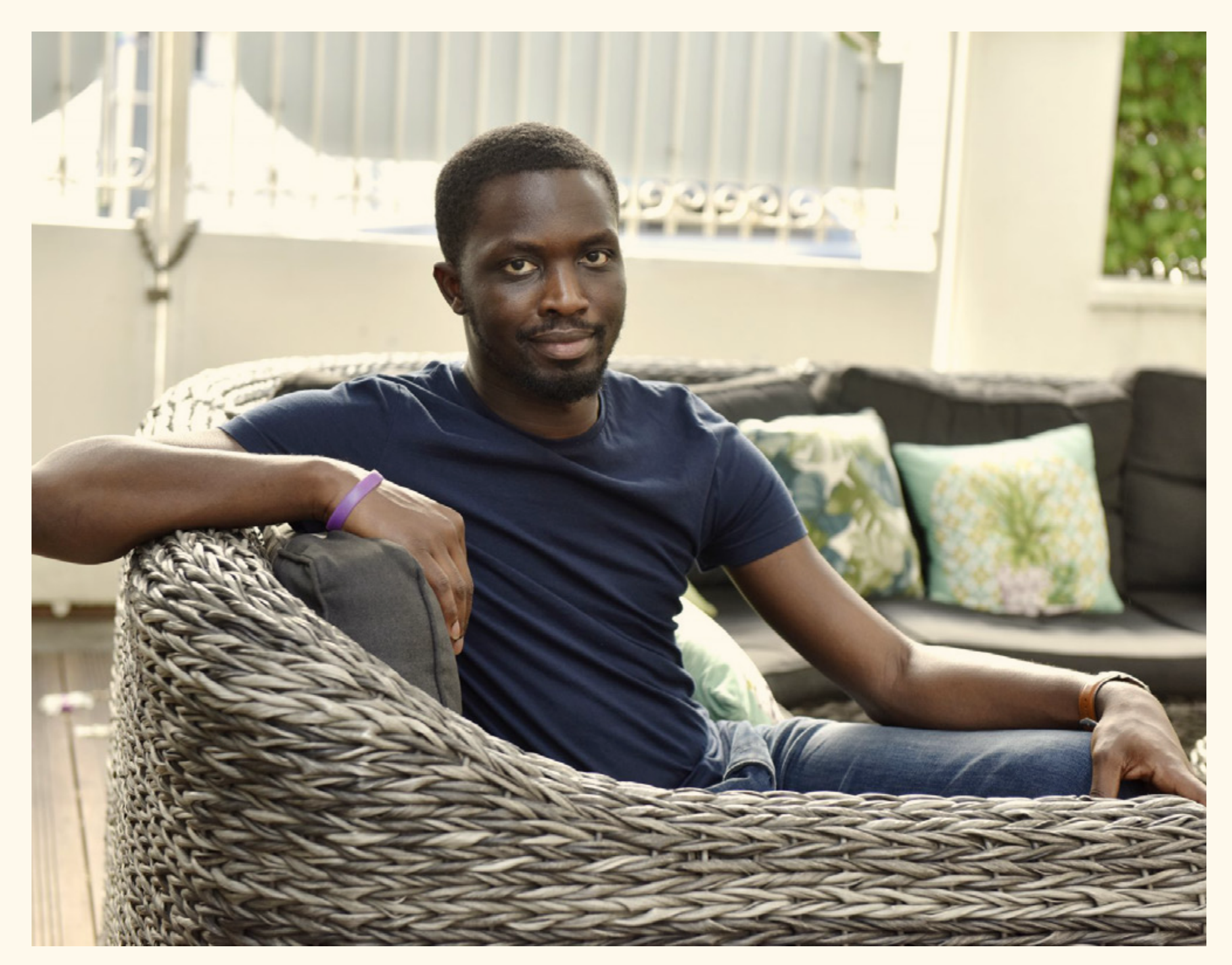
هذه مقابلة مع الحائز على جائزة «غونكور» لعام (2021)، «محمَّد مبوغار سار»، الكاتب السنغالي الشابّ الذي أبهرت روايته «الذاكرة الأكثر سرّيّةً للبشر» هذا الدخول الأدبي. إنه الكاتب الذي ظهر اسمه على أكبر عدد من قوائم الجوائز الكبرى لخريف هذا الموسم الأدبي، والذي حصل يوم الأربعاء، الثالث نوفمبر، على جائزة «غونكور» لعام (2021). الجائزة تشكِّل أرفع تتويج لهذا الروائي البالغ من العمر (31 عاماً)، والذي أصدر أربع روايات، حتى الآن. فمن خلال الاحتفاء بالشباب، عمد أعضاء لجنة التحكيم إلى إعادة ربط الصلة بروح الوصيّة التي تركها الأخوان «غونكور»، وكذا إلى تتويج واحدة من أجمل الروايات لهذا العام؛ فرواية «الذاكرة الأكثر سرِّيَّةً للبشر» تمثِّل رحلة بحث أدبية مبهرة، تهيم من قارّة إلى أخرى، وتتشابك فيها القصص والزمنيات، وتناوب بين الجدِّيّة والهزل، كما تتطرَّق، فضلاً عن ذلك، إلى ثيمات الاستعمار، والنازيّة، والإحيائيِّة، والتراث الأدبي، والسرقة الفكرية.

بطل الرواية شابّ سنغالي يبلغ من العمر (23 عاماً)، اسمه «تي سي إليمان»، اقتحم الساحة الأدبية في عام (1938) من خلال رواية عنوانها «متاهة اللاإنساني» (قصّة ملك متعطِّش للدماء)، وقد تسبَّبت الرواية في إحداث عاصفة حقيقية، التهبت لها عناوين الصحف: كتب ناقد مجلَّة «لومانيتي»: «تحفة فنّيّة من إبداع (رامبو زنجي)»، وعَنْوَنَت «لوفيغارو»: «بصاق رجل متوحِّش»، فيما وصفته صحف أخرى بالظاهرة الغامضة ... كلّ ذلك، والكاتب نفسه لم يُمنَح فرصة للظهور. غير أنه تحوَّل، بعد ذلك، من نزوة فكرية لمثقَّفي باريس إلى صاحب فضيحة مدوِّية، حين اتَّهمه أستاذان عليمان من «كوليج دو فرانس»، بالنهب والاقتراض. إثر ذلك، اختفى الكاتب الغامض، واختفى كتابه، ونشأت الأسطورة...التي ما زالت، إلى حدود عام (2018)، تُحَيِّر جيل الشباب من الكتّاب الأفارقة. وهذا حال الراوي، «ديجان لاتير فاي»، النسخة الورقية لـ«محمَّد مبوغار سار»، وأحد أعضاء الوسط الأدبي لمجتمع المهاجرين الأفارقة في باريس. يقتفي «ديجان» أثر الكاتب الغامض، ويحقّق في الأرشيف، ويحاول أن يفهم السبب الكامن وراء صمته، ويسعى إلى إعادة رسم مشواره، ويفكِّر في كتابة رواية عن هذا النجم ذي المصير المتفرِّد. تحقيق سيتنقَّل به بين (السنغال، باريس)، و(الأرجنتين، باريس)، ثم السنغال مرّة أخرى...

فيما يلي لقاء مع «محمَّد مبوغار سار»، رجل «ذو دماغ محكم الصنع»، كما يكتب في وصف شخصيّاته.

ليكسبريس: كتبت، في مدوَّنتك الموسومة بـ «أشياء مشاهدة. الأدب بدلاً من الحياة»: «في عالم مثالي، لا ينبغي لأيّ كاتب أن يتحدَّث بعد الكتابة، (...)، ولكنني لست في عالمي المثالي». إذا كان نزوعك الطبيعي يميل بك نحو الصمت، فحياتك الجديدة، بصفتك حائزاً على جائزة «غونكور»، لن تكون في منتهى السهولة...

محمَّد مبوغار سار: في الواقع، قد يكون العديد من الكتّاب مأخوذين بغواية الصمت أو الاختفاء وراء العمل الأدبي، كما يفعل «كونديرا». من جانبي، أودّ، حقّاً، أن يكون العمل قادراً على الدفاع عن نفسه، وأن يتلقَّى انتقاداته وحده، ولكننا، أيضاً، بتنا نحتاج لسماع كلام المؤلِّف أكثر وأكثر، واكتشاف نبرة صوته، وسماعه وهو يتحدَّث عن طريقته في الاشتغال، أو يطرح آراءه. وللأسف، إن العمل



وحده لم يعد كافياً، مع أن الحديث يشكّل، رغم ذلك كلّه، تمريناً يسمح لي أن أوضّح تفكيري ومنهجي.

هل قمت بوضع التصميم المدروس جدّاً، لهذا الكتاب، منذ البداية، أم أنه فرض نفسه مع التقدُّم في الكتابة؟

- مع التقدُّم في الكتابة. أنا أشتغل هكذا، بشكل عامّ. لا أضع تصميماً محدَّداً من البداية؛ ولهذا السبب كانت فترة الكتابة طويلة جدّاً (ما يقرب من الثلاث سنوات). كلّ ما أردت وضعه في هذه الرواية، استغرق وقتاً ليتناغم بطريقة مرضية إلى حَدّ ما. أردت، أيضاً، أن أقول، من خلال شخصية الروائي هاته، إن المشاكل نفسها تظلّ قائمة في نهاية المطاف. السؤال الكبير الذي تطرحه الرواية، في الواقع، هو سؤال الزمن، الذي حاولت تقديمه من خلال أصوات تعبِّر عن نفسها في أوقات زمنية مختلفة ومتقاطعة. في الواقع، نحن لا نترك أشباح الماضي لتنعم بالهدوء، فليس الماضي هو من يطاردنا، بل نحن من نطارد الماضي.

أهديت هذه الرواية للكاتب المالي «يامبو أولوغيم» الذي نال جائزة «رونودو» في عام (1968)، عن روايته الأولى «واجب العنف - Le devoir de violence»، والذي اتُّهم، فيما بعد، بالسرقة الفكرية. هل ألهمتك هذه القصّة كتابة «الذاكرة الأكثر سرِّيَّةً للبشر»؟

- قصّة الاتِّهام بالسرقة الفكرية هاته، بعد نشر كتاب «واجب العنف»، هي واحدة من القصص التي استلهمت منها روايتي، على الرغم من أن الأحداث ليست تجسيداً لسيرة «أولوغيم»، على الإطلاق. إن الأمر لا يتعلَّق بتخييل غير ذاتي (exofiction)، ولنقل إن شخصية «أولوغيم» موجودة في الخلفيَّة. فلطالما كنت مفتتناً بقصّة هذا الرجل الذي كانت حياته، في حَدّ ذاتها، رواية. كتابه جميل جدّاً، وشجاع جدّاً، وأسلوبه مبهر. شجاع ووحيد، لأنه يتناقض مع تاريخ الأفكار في ذلك الوقت. وقد انتُقِدت رواية «واجب العنف»، من قِبَل أنصار تيّار الزنوجة (négritude)، مثل «سنغور»، و«أمباتي با»، وبعد فضيحة السرقة الفكرية، من طرف مجموعة كاملة من الصحافيين والكتّاب من الوسط الأدبي الفرنسي. لقد وصف «سنغور» الرواية بـ «المروِّعة»، لأنها تستند إلى رؤية للقارّة الإفريقية تتعارض، تماماً، مع ما كانت الزنوجة تحاول قوله من أن القارّة الإفريقية كانت جنّة قبل وصول الاستعمار الأوروبي إليها. اكتفى «يامبو أولوغيم» بالقول إن هذا الاستعمار سبقه استعمار



آخر عربي، وحركات استعمارية أخرى داخلية في القارّة. ومن الواضح أن مثل هذا القول لا يتناسب مع فكرة إعادة التثمين، التي كان الزنوجة تعمل من أجلها، والتي كانت، هي الأخرى، تتمتَّع بالمشروعية نفسها. هاتان الشرعيَّتان دخلتا في صراع، لكن القبول بالأولى كان أمراً صعباً.

نشرَ «تي. سي إليمان»، مؤلِّفك السنغالي الشابّ، روايته في عام (1938). وقد استخدمت كلمة «زنجي» منذ المقالات الصحافية الأولى التي تحدَّثت عنه.

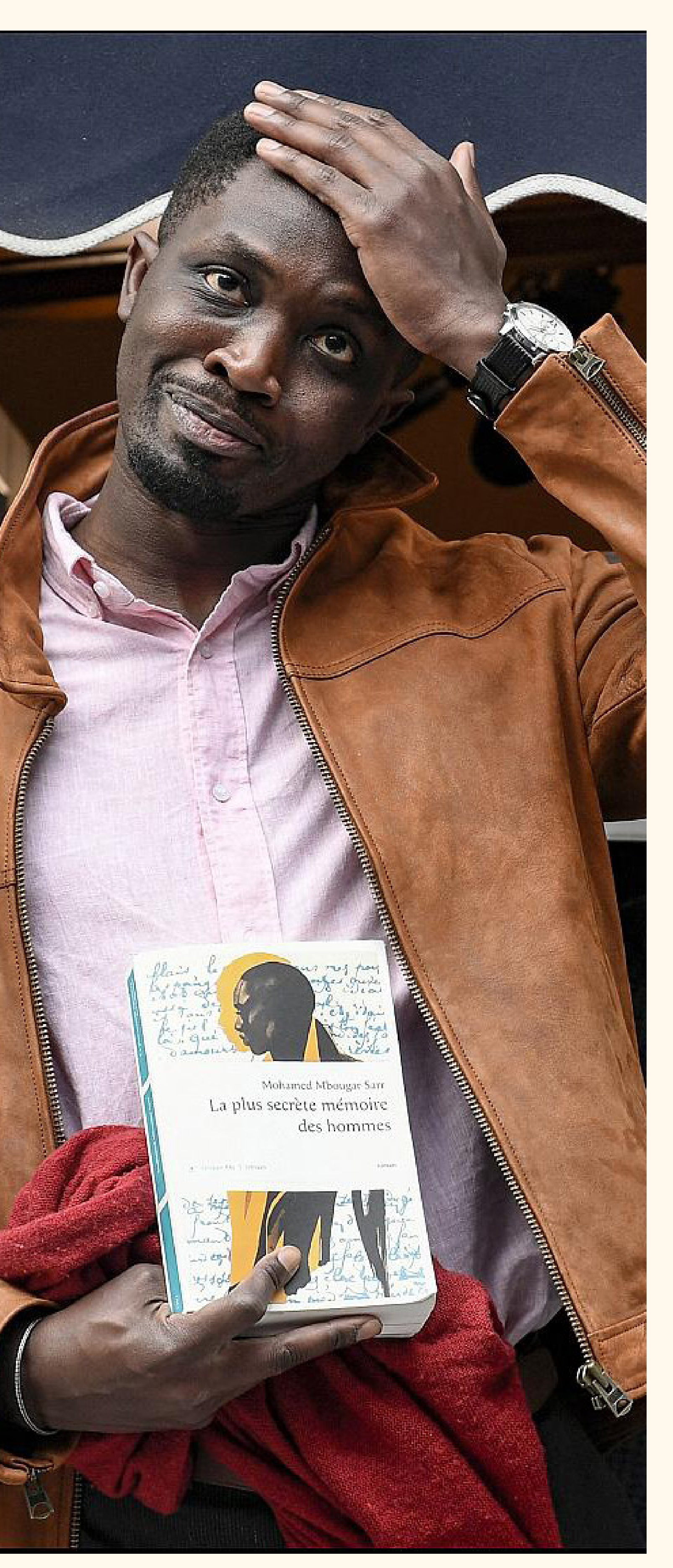
- في عام (1921)، عندما فاز الكاتب الغياني «رينيه ماران» بجائزة «غونكور»، نشرت عنه بعض المقالات الأبوية والعنصرية إلى حَدّ ما. وفي عام (1938)، لم تتغيَّر العقليّات. وتعلمون أن كلمة «زنجي» كانت لا تزال موجودة في عام (1968)، سواء في الصحافة أو في كتابات الناشرين. وبما أن «سنغور» كان لا يزال على قيد الحياة، فإن المصطلح كان يستخدم بشكل دارج، والمشكلة هي أنك لا تعرف أبداً بأيّ معنى. ففي بعض الأحيان يكون عنصرياً واضحاً، وفي أحيان أخرى يكون استخداماً أدبياً أو مفصولاً عن سياقه الاعتيادي.

ديجان لاتير فاي، ساردك الشابّ، الروائي السنغالي المفتتن بمصير «إليمان»، والذي يمثِّل -إلى حَدّ ما- نسختك الورقية، يتحدَّث بطريقة ساخرة جدّاً عن الوسط الأدبي الصغير لمجتمع الشتات الإفريقي في باريس، حيث يسمِّيه «غيتو-ghetto». هل الكُتّاب الأفارقة، في باريس، اليوم، يصفون أنفسهم بهذه الصفة؟

- نعم. يكفي أن تَلجي الوسط الأدبي الإفريقي تسمعي الكلمة تقال بنوع من السخرية والعطف معاً. إنها بيئة لها نقط تشابه مع الغيتو، بالمعنى الحرفيّ؛ أي تقع على هامش العالم الأدبي الفرنسي. نحن نعيش فيما بيننا، نشكّل فضاءً منفصلاً، فيه صداقات، وخصومات، وكوميديا، وتراجيديا، وجمال أيضاً.

هل تعتقد أن الوسط الأدبي الفرنسي لا ينظر، بالطريقة نفسها، إلى مؤلِّف قادم من السنغال، ومؤلِّف وُلِد بمدينة «تولوز»، على سبيل المثال؟

- في الواقع، لا أعتقد أنني أوضع في مستوى المؤلّف الفرنسي نفسه. هذا ليس أمراً إيديولوجيًّا، ولكن عندما نقوم بدراسة السوسيولوجيا الأدبية، ندرك أن تصوُّرات وتوقُّعات الناشرين أو الجمهور حولنا، ليست، في الواقع، هي نفسها حول باقي الكتّاب. هناك مؤلَّف مهمّ من إنجاز الباحثة «كلير دوكورمون»، عنوانه «صناعة كلاسيكيي الأدب الإفريقي»، تبيِّن فيه كيف أن عدداً من الكُتّاب الذين يتمّ اعتبارهم، اليوم، كتّاباً كلاسيكيِّين تمَّت صناعتهم، تقريباً، من قِبَل ماكينة النشر الأدبي الفرنسية، من خلال مجموعة من الاستراتيجيات الترويجية، وغيرها، التي -ربَّما- تعمد



إلى وسائل من خارج الميدان الأدبي، ولا تحظى بموافقة المؤلّفين أنفسهم، فحسب، بل بمشاركتهم فيها، أيضاً.

عندما تكون كاتباً إفريقياً، يتمّ تصنيفك على الفور، ويتعيَّن عليك تناول عدد معيَّن من الثيمات؛ فمثلاً، عندما كنت في مدينة «سان مالو» بمناسبة حصولي، هناك، على جائزة الأدب العالمي عن روايتي الثانية، قالت لي إحدى القارئات، بحُسْن نيّة: «أنا أحبّ الكُتّاب الأفارقة حقّاً؛ لأنهم يخبروننا عن العالم». ماذا تعني هذه الجملة؟ إنها جملة ملؤها الودّ الصادق، ولكنها ربَّما تعني أيضاً: «أنا أقرأ لك لأني أتوقَّع منك أن تخبرنا عن العالم». باختصار، نحن ماركة، علامة، وهذا أمر خطير كما لو أن هناك جيش من الكتّاب الأفارقة يتعيَّن عليهم جميعاً أن يكتبوا الشيء نفسه.

هناك شخصية من شخصيّات روايتك تتحدَّث عن المنفى، دون أيّ احتمال للعودة. ماذا عنك أنت؟

- تمثِّل العودة إلى البلد الأصلي أحد المواضيع الأدبية، والكونية، ولكن عندما يعود الكتّاب محمَّلين بذكرياتهم، فإنهم لا يجدون بلدهم على النحو الذي تخيَّلوه، وغالباً ما يقعون فريسة للاكتئاب، ويغرقون في الحنين إلى الماضي، ويرضون -مكرَهين- بهذا الحال. وقد قالها «داني لافيريير»: «العودة لغز»، وهو الذي يُعتَبر أشهر منفيّ في الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية، ولديه مفهوم خاصّ للمنفى، مفهوم لا علاقة له بالنزعة إلى استعراض الألم، فهو يعتبر أن المنفى هو طريق يشكِّل جزءاً من تجربة وجودية؛ لذلك لا حاجة بنا لتضخيمه أو تعظيمه، وأنا أتَّفق مع مفهومه هذا، بشكل كلِّي.

كتبتَ تقول عن «إليمان»: «من المحتمل، في واقع الأمر، أن أيّ كاتب لا يحمل إلا كتاباً أساسياً واحداً، فقط، مؤلَّفاً جوهريّاً وحيداً، يكتبه في حياته كلّها». هل أنت شخصياً تخشى هذا الاحتمال؟

- فكرة عدم الكتابة لا ترعبني، بشكل أساسي. يحاول كلّ منّا أن يكتب كتابه الأخير، الكتاب الذي يجمع كلّ هواجسه، ثم نمضي قدُماً. أنا أتوق إلى معرفة اللحظة التي نُقَدِّر فيها أن ما كان علينا قوله قد قيل، بالفعل. ولكن، ربَّما كان هذا توهُّم «شاب» لا أكثر، فأنا ما زلت مسحوراً بالكتاب، وبالأدب كفعل مطلق. وفي الواقع، لا يوجد شيء حاسم أو نهائي حول هذه المسألة، فمن بين الكُتّاب المفضَّلين عندي يوجد «بلزاك»، ولا يمكن القول إنه كتب نصّاً واحداً قبل أن يتقاعد.

■ حوار: ماريان بايو □ ترجمة: حياة لغليمي

العنوان الأصلي والمصدر:

Mohamed Mbougar Sarr: “j’essaie de tendre vers une singularité»
https://www.lexpress.fr/culture/mohamed-mbougar-sarr-j-essaye-de-tendre-vers-une-singularite_2161843.html

ديمون غالغوت:

البوكر تفاجئك، في اللحظات الأخيرة، بخدعة غير لطيفة

نشأ الروائي والكاتب المسرحي الجنوب إفريقي «ديمون غالغوت»، ذو السابعة والخمسين عاماً، في مدينة «بريتوريا»، بجنوب إفريقيا، في أوج زمن الفصل العنصري. كتب روايته الأولى في سنّ السابعة عشرة، وتمَّ إدراج اسمه، مرَّتَيْن، ضمن القائمة القصيرة لجائزة «بوكر» الدولية. تمتدّ «الوعد»، آخر أعماله الروائية، على طول أربعة عقود مضطربة، كما تسرد تفاصيل الفترة التي تلت وفاة أمّ بيضاء البشرة، أرادت أن تورِّث ممتلكاتها لخادمتها السوداء.

فائز «ديمون غالغوت»، مؤخَّراً، بجائزة «بوكر» الدولية. في هذا الحوار، يتحدَّث إلينا عن زيارته لمنزل «كورناك مكارتي»، وعن شبابه الذي قضاه في مدينة «بريتوريا» الواقعة بمنطقة الفصل العنصري، وعن وصوله إلى القائمة القصيرة لجائزة «بوكر» الدولية، مرَّتَيْن، في ما مضى، وفوزه بها أخيراً.

كيف خرجت رواية «الوعد» إلى الوجود؟

- الكتب، تبنى، عادةً، انطلاقاً من مجموعات أفكار أو مواضيع نحملها وننقلها معنا، وننشغل بها لفترة ما من الزمن. الشكل الخاصّ الذي خرج به هذا الكتاب، بالتحديد، تَبَلْوَر حول سلسلة من الحكايات الطريفة التي قصَّها عليَّ صديق لي، حول أربع جنازات عائلية حضرها. خطر لي أن تلك قد تكون طريقة لافتة لسرد قصّة عائلة واحدة على الخصوص. أمّا فكرة «الوعد» نفسها فقد جاءتني من صديق آخر، حينما كان يقصّ عليَّ كيف طلبت والدته من العائلة أن تعطي قطعة أرض معينة للمرأة السوداء التي اعتنت بها خلال مرضها الأخير، تماماً كما يحدث في الكتاب.

لماذا اخترت أن تدور الأحداث في بريتوريا؟

- كانت تلك طريقة للتطهُّر من جزء من التربية التي نشأت عليها. ففي الستِّينات، والسبعينات، والثمانينات، لم تكن «بريتوريا» مكاناً رائعاً ينشأ فيه المرء، حتى بالمعايير الجنوب إفريقية. كانت هذه المدينة تشكِّل المركز العصبي لآلة الفصل العنصري بأكملها، وكانت هناك عقلية مسيحية محافظة، فضلاً عن عنف كامن، لا يمكن نسيانه.

هل آل (سوارت)، العائلة التي في «الوعد»، مستوحاة من عائلتك؟

- ليس على وجه التحديد، على الرغم من أن وجود حكايات طريفة مشتركة بين العائلتين، وهناك جانب يهودي لدى عائلتي، وجانب أفريكاني كالفيني. لا يمكننا، في واقع الأمر، أن نبدع شخصيات دون أن تكون مستوحاة من أحد الجوانب المكوِّنة لنا، فكلّ ذلك يمثِّل، نوعاً ما، انعكاساً لطبيعتي الخاصّة.

الرواية تمتاز بأسلوب سردي مميَّز. كيف أخذت هذا المنحى؟

- بدأت الكتابة، ولم أكن راضياً، ثم شاركت في كتابة سيناريو أحد الأفلام، ويبدو أن هذه التجربة كانت بمنزلة تكوين تلقَّيته، لأنني، عندما عدت إلى ما كتبته، بدا لي ساكناً جدّاً، واتَّخذت ممّا تعلَّمته وسيلة لإدخال بعض من المنطق السردي للسينما. وقد تغيَّرت شخصية الراوي، أيضاً؛ وهذا شيء آمل أن يدفع بالقارئ لأن يطرح السؤال المهمّ: من يحكي القصّة؟، وربَّما كانت أهمِّيّة هذا السؤال تكمن في طرحه لا غير.

ما الذي جعلك تتوجَّه إلى الكتابة؟

- يوجد في عائلتي ميول قويّ نحو المجال القانوني، وقد تعرَّضت لضغوط كثيرة لكي أسير في هذا الطريق، عندما كنت شابّاً، لكن الكتابة هي، تقريباً، النشاط الوحيد الذي ما أردت، يوماً، مزاولة غيره. لقد سبق لي أن أصبت بوَرَم الغدد الليمفاوية، عندما كنت صغيراً، وفي ذلك الوقت، كان الكثير من معارفنا يقرؤون لي، وتعلَّمت أن أربط الكتب والقصص بنوع معيَّن من الاهتمام والمواساة، وما زال بمقدور الكتب أن تسافر بي إلى أماكن أخرى، وهذه هي علّة وجودها، على ما أعتقد.



كيف تعاملت مع الانتظارات المتعلِّقة بالالتزام السياسي، والتي يجابَه بها -لا محالة- كلّ كاتب من جنوب إفريقيا؟

- لقد اتَّهمني منتقدو أعمالي الأولى بأنني ابن أسرة من الأسر المحظوظة التي توفَّرَ لأبنائها ترف تجاهل الوضع في جنوب إفريقيا. وأتذكَّر أنني تأثَّرت كثيراً بهذه الملاحظة، لأنني، بطريقة ما، كنت أعرف أنها صحيحة. بالنسبة إليّ، لا تكمن جاذبية الخيال في كونه يفسِّر التاريخ، ويضيء جوانبه المظلمة فحسب، بل في قدرته، أيضاً، على أن يخبرك بما يشعر به الأفراد الذين يعيشون داخل هذا التاريخ؛ لذا فإنه لمن قبيل التحدّي أن تحاول توجيه العمل الروائي نحو الوجهة الصحيحة.

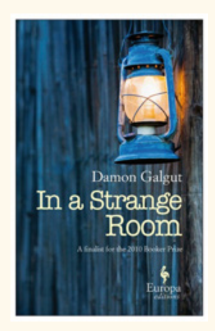
هل تتَّبع روتيناً صارماً في الكتابة؟

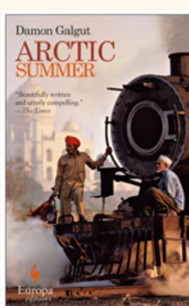
- أنا حالة ميئوس منها. أنا فوضى حقيقية؛ فلكي أبدأ بالكتابة، لا بدَّ لي من الوصول إلى المرحلة التي أصبح معها مهووساً بالقدر الكافي، إلى الدرجة التي تناديني معها الكتابة منذ ساعات الصباح الأولى، ولا تتركني أبداً. أتمكَّن، في نهاية المطاف، من الوصول إلى هذه الحالة، ولكن الأمر يستغرق وقتاً طويلاً، بعدها أخرج بمسَوَّدة أولى مليئة بالشوائب (أشعر أن لديَّ قطعة من الوحل، أحاول إعادة تجميعها). هنا، أفضِّل أن أفعل أيّ شيء ما عدا الكتابة، وهذا يجعلني في أتمّ الاستعداد للقيام بالأعمال المنزلية، مثلاً.

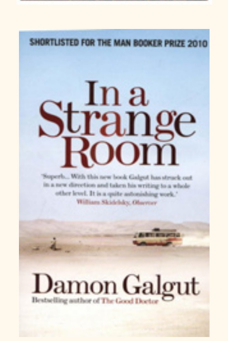
سمعت أنك تكتب بخطّ اليد.

- أنا مولع بالورق، ولديَّ قلم حبر خاصّ أشتغل به منذ أن كان عمري حوالي (20) عاماً. إنه قلم من نوع «باركر- Parker»، مصنوع من درق السلحفاة. ثم إنني حقّاً أحبّ هذه الدفاتر الحمراء المنتشرة كثيراً في الهند. لسبب أو لآخر، تثير مشاعري؛ لذلك أملؤها ببدايات عديمة الفائدة، في الغالب، ومن وقت إلى آخر، يحصل أن تتحوَّل إحدى هذه الأفكار إلى عمل إبداعي مكتمل، حيث أنجز منه مسوَّدتَيْن كاملتَيْن قبل نقله إلى الحاسوب.

ما هو الجانب الأكثر متعةً في الكتابة؟









- في بعض الأحيان، يبدو الأمر وكأنك تفتح باباً فتجد حكاية خلفه، إذا كان بمقدورك أن تتابعها جملة بجملة. ولكن، في معظم الأحيان، لا تظهر المتعة الحقيقية إلّا مع النهاية، عندما يجتمع لديك كلّ شيء، وتتبدّى لك الأمور بوضوح أكبر.

كيف أثّر وصولك، مرَّتَيْن، إلى القائمة القصيرة لجائزة «بوكر»، في حياتك المهنية؟

- لقد غير ذلك نظرتي إلى المستقبل حقّاً، وبطريقة لم تكن لتتأتّى مع أيّ شيء آخر، ومع ذلك، تُعَدّ الجوائز الأدبيّة، في نظري، إشكالية على أكثر من صعيد، فهناك حالة من الهياج الشديد حول هذه الجائزة، بالذات، إلى درجة أن المستفيد منها يكاد يشعر بالذنب. لا أستطيع تحمُّل الأحداث العامة الكبرى أو الاهتمام المبالغ فيه. وربَّما يكون هذان الترشيحان السابقان قد جعلاني أخسر بعض السنوات.

هل سيكون الأمر أسهل في المرّة الثالثة؟

- هكذا يكون اليانصيب، وأعتقد، مع ذلك، إذا اختارني اليانصيب مرّةً أخرى- أننا يمكن أن نصبح أكثر حساسيةً، وأقدَر على التفلسف بقليل. «البوكر» تفاجئك، في اللحظات الأخيرة، بخدعة غير لطيفة؛ فأنت تظلّ، طيلة بضع أسابيع، واحداً من الفائزين الستّة، ثم يتبخّر كلّ هذا الاهتمام، وبشكل فجائي، فجائي جدّاً، لا يبقى هناك سوى فائز واحد، فقط، والآخرون كلُّهم خاسرون.

ما آخر كتاب قرأته؟

- «لينكولن في الباردو» لـ«جورج ساوندرز»، هو آخر كتاب نال إعجابي للغاية. إنه كتاب ملهَم بشكل غير عادي، وراديكالي. من يستطيع أن يأتي إبداعاً كهذا؟

ومَن الكتّاب الأحياء الذين تعجبك أعمالهم أكثر من سواهم؟

- قمت، ذات مرّة، بزيارة لمنزل «كورماك مكارثي» في مدينة «إل باسو». كان ذلك قبل إصدار روايته «كل الخيول الصغيرة الجميلة»، وكان حينها غير معروف إلى درجة أن السيِّدات المشتغلات في مكتبة «إل باسو» العامّة لم يكُنَّ تعرفن من هو. لم تكن لديَّ الشجاعة لأطرق بابه، ثم دخلت في صراع مع نفسي، لكنني أنهيته بهذا السؤال: ما هي الذكرى التي أفضّل أن أحتفظ بها: صورتي وأنا جالس أمام منزل «كورماك مكارثي»، أم صورته وهو يطردني من باب المنزل؟

■ **حوار: هيفزيبا أندرسون □ ترجمة: سهام الوادودي**

العنوان الأصلي والمصدر:
Damon Galgut: “The Booker pulls a nasty little trick on you”
https://www.theguardian.com/books/2021/sep/04/damon-galgut-the-booker-pulls-a-nasty-little-trick-on-you

كازوو إيشيغيرو:

رغم كلّ شيء، يمكن لأمور إيجابية أن تحدث

في هذا الحوار المستفيض، يُحدِّثنا الروائي البريطاني ذي الأصول اليابانية «كازوو إيشيغورو - Kazuo Ishiguro»، الحاصل على جائزة «نوبل» للآداب، سنة (2017)، عن روايته «كلارا والشمس - Klara et le Soleil» الصادرة خلال هذه السنة (2021)، والتي تعد أوّل رواية له بعد حصوله على هذه الجائزة العالمية؛ حيث يرى فيها، بالإضافة إلى مختلف القضايا التي تُناقشها، التزاماً إضافياً تجاه القراء، ومسؤولية جسيمة أصبحت ملقاة على عاتقه ليكون في مستوى الانتظارات.

استهلّ «إيشيغورو» مسيرته بعدد من الروايات التي لقيت نجاحاً كبيراً، من قبيل «منظر شاحب للظلال - Lumière pale sur les collines» الصادرة سنة (1982)، و«بقايا اليوم -Les Vestiges du jour» الصادرة سنة (1989) التي نقلها «طلعت الشايب» إلى العربية سنة (2000)، وحصلت على جائزة «البوكر»، قبل أن تُحوَّل إلى فيلم سينمائي...

أصدرتم، مؤخَّراً، رواية «كلارا والشمس»، وهي أوَّل رواية تصدرونها منذ حصولكم على جائزة «نوبل» للآداب في العام (2017). هل كان لهذا التتويج تأثير على طريقتكم في الكتابة؟ هل احتجتم إلى وقت أكبر في كتابة هذه الرواية؟

- اعتدت على أن أترك مسافة زمنية بين رواية وأخرى، لكني، عندما أنخرط في مشروع روائي ما، لا أتوقَّف حتى أنهيه؛ وهذه الطريقة، بالنسبة إليَّ، هي السبيل الوحيد الأكثر فاعليّة في التأليف الروائي. لقد كنت محظوظاً إذ حصلت، مبكِّراً، على جوائز متعدِّدة، غير أنني دَرَجْتُ على أن أترك مسافة بيني وبين هذا الأمر. وإلى حدود حصولي على جائزة «نوبل»، كان لديَّ إحساس دائم بأني لست أنا من كان يحصل على هذه الجوائز؛ بل هو نوع من البدائل. وأنا حريص أشدّ الحرص على المحافظة على هذا التمييز بين حياتي، بوصفي كاتباً في مكتبي، مُحاطاً بوثائقي ودفاتر ملاحظاتي، وبين هذا العالم الذي يعجّ بالمكافآت والخطب... على العموم، آمل ألّا تكون هذه الجائزة الأخيرة قد غيَّرت من طريقتي في الكتابة.



بعد روايتكم «لا تدعني أرحل أبداً» التي نقلها «فايز الصياغ» إلى اللّغة العربية سنة (2019)، الصادرة سنة (2006)، تأتي روايتكم «كلارا والشمس»، خلال هذه السنة، لتنقلنا - مرّة أخرى - إلى مستقبل غير محدَّد، غير أننا نحسّه قريباً منّا؛ بفضل التطوُّر العلمي، والتكنولوجي لمجتمعاتنا. ما الذي يثير اهتمامكم في هذا الموضوع، بالضبط؟

- تجذبني إلى هذا الموضوع عدّة أسئلة تدور في فلكه؛ فأنا مبهور، بشكل أساس، بالذكاء الاصطناعي، أو بالتعديل الممكن لجيناتنا. عندما كتبت «لا تدعني أرحل أبداً»، كان العالم مختلفاً، للغاية، عمّا هو عليه الآن؛ لذلك كان من المفروض عليَّ أن أستعمل آليّات أدبيّة استقيتها من الخيال العلمي. أمّا «كلارا والشمس»، فعلى العكس من سابقتها؛ إذ كان لديَّ إحساس بأن ما أصفه وأحكيه يشكِّل جزءاً من عالمنا المعاصر. وحتى في البلدان التي صدرت فيها روايتي هذه، قلّة قليلة ممَّن قرؤوها تحدَّثوا معي عن الخيال العلمي؛ ذلك أن أغلبهم اعتبروها حكاية لما يجرى في الوقت الراهن، لا لما سيكون استقبالاً. لقد عرف العالم تغيُّرات جذرية في العقدين الأخيرين، وجميعنا على وعي بهذه التحوُّلات شديدة السرعة.



كان والدكم عالماً كبيراً، لذلك عشتم في عالم مشبع بالعلوم. هل تثير هذه التطوُّرات العلمية قلقكم؟

- نعم. تثير قلقي، بالفعل؛ بل إنها تخيفني، أيضاً. أظنّ أننا نعيش في هذه الظرفية التاريخية منعطفاً؛ فالذكاء الاصطناعي اكتشاف عظيم سيعود بالخير العميم على البشرية، لاسيّما في مكافحة الأوبئة وجميع أنواع الأمراض. من ناحية أخرى، أتأسَّف غاية الأسف لعدم اهتمامي الحقيقي بعمل والدي؛ لأني كنت ذا ميول أدبيّة أكثر منها علمية، خاصّةً أن بريطانيا تكرس الشرخ بين ما يسمّى بالعلوم الحقّة، والعلوم الإنسانية.. للأسف. في أيّامنا هذه، يجد سكان العالم أنفسهم مجبرين - أكثر من أي وقت مضى - على الاهتمام بالتكنولوجيا والعلوم، خصوصاً مع تفشي وباء (كوفيد 19). كلُّنا نشعر بهذا المزيج الغريب من التحمُّس لهذه التطوُّرات العلمية، والتوجُّس منها في الآن نفسه؛ ربما لأننا لا نعرف مآل الأمور. وبوصفنا مجتمعات، من الضروري أن ننظم أنفسنا باتباع نفس الطريقة التي اتبعناها في بداية الثورة الصناعية. أرجو، صادقاً، أن نتوفق في تجنب الأسوأ عبر تطوير طرائق فِعْلٍ وجيهة تُمكِّن من مواجهة هذه التحوُّلات. مثل هذه

الهواجس وغيرها، عبَّرتُ عنها في «كلارا والشمس»، بيْد أني حاولت أن أقدِّم الجوانب الإيجابية، أيضاً، للذكاء الاصطناعي. على العموم، يكون للوحوش أو للروبوتات قصب السبق، بالمقارنة مع الإنسان، أو أنها تتمرَّد عليه وتثور؛ لقد تعودنا على مثل هذه القصص، دون أن ننكر أن بعضها مثير للإعجاب. لقد كنت أريد أن أناقش هذا الموضوع، بطريقة مختلفة.

أهديتم روايتكم هذه إلى أمِّكم التي توفِّيت سنة (2019). وفي الرواية، تمَّت برمجة الروبوت «كلارا» - التي تضطلعُ بدور السارد - للعناية بالأطفال؛ فهل هي وسيلة للحديث عن موضوع أثير لديكم؛ أقصد، بذلك، حبُّكم لأمِّكم؟

- نعم. في حدود معيَّنة، رغم أني، إبَّان مرحلة كتابة الحكاية، لم أكن واعياً، حقيقةً، بأني أربطها بأمّي. لقد كانت زوجتي - وهي قارئتي الأولى - مَنْ نبهَّتني إلى هذا الأمر؛ وكانت على صواب. كان سلوك «كلارا»، في نهاية الرواية، مشابهاً، للغاية، لسلوك أمّي في نهاية حياتها؛ فقد كانت تحسّ بالتهميش، حتى إنها لم تعد تلتقي كثيراً بمن اعتادت أن تلتقي بهم في أيّام حياتها العادية، فقد كانت تعيش في عزلة. غير أنها -من ناحية أخرى- كانت تشعر بالرضى لأن أولئك الذين تهتمّ بهم نجحوا، جمعيهم، في حياتهم. ثمّة شيء ما؛ شيء قويّ بما يكفي، ويتَّصف بالحتمية، يميِّز طريقة اعتناء الكائن الإنساني بأطفاله، كما لو أنه - في العمق - روبوت مبرمج على هذا الفعل؛ فما إن نصبح آباء، حتى تنمو في دواخلنا غريزة ما قويّة للغاية، تبدو لي قريبة ممّا يشعر به «Terminator» (هو روبوت قاتل في فيلم خيال علمي شهير يحمل هذا العنوان) عندما يُكلَّف بمهمّة ما. بعد أن تزوَّجت أمّي بأبي، استغنت عن عملها لكي تعتني بأطفالها، وتسهر على راحتهم، ولا يختلف تصرُّف «كلارا» عن تصرُّفها، في الرواية، أو طريقة تفكيرها.

بماذا يمكنكم أن تصفوا «كلارا»؟ هل هي ساذجة وأمِّية، أم أنها تتَّصف، على العكس، تماماً، بالذكاء الشديد؛ إن لم نقل بالعبقرية؟

- ربَّما هذا ما كان جذّاباً، للغاية؛ أي أن يكون لديك سارد مثل «كلارا»؛ فهي قد تكون جُماعاً لكلّ هذه الصفات. لم تأتِ «كلارا» من كوكب آخر؛ ولو كان الأمر كذلك لكان لديها، بشكل مسبق، ثقافتها المختلفة، وهويتها الخاصّة، وشخصيَّتها المتفرِّدة. يقترب الأمر من أن تكون قد وُلدت مع بداية الرواية؛ لذلك هي مثل المولود بلا أحكام مسبقة، ويمكنها أن ترى العالم الإنساني بطريقة مخصوصة للغاية، وما أثار إعجابي هو نظرتها الجديدة هذه. ولكن، بالنظر إلى أنها ذكاء اصطناعي، بمُكْنَتِها أن تتعلَّم معارف بالجملة، بسرعة مذهلة، دون أن تفقد شيئاً من شخصيَّتها المتَّسمة بالسذاجة المماثِلة لما نجده لدى الأطفال، مع لمحة من الأمل والتفاؤل، والثقة في استمرار وجود الخير في هذا العالم، وفي وجود شيء ما كبير وقويّ؛ وقد كان هذا الشيء، بالنسبة إلى «كلارا»، هو الشمس.

ألم يكن ابتكار شخصية غير بشرية، في العمق، وسيلة من أجل تعبيرٍ أبلغَ عن الطبيعة الإنسانية؟

- عندما بدأت التفكير في هذا الكتاب، كان الهدف هو تأليف قصّة مصوَّرة للأطفال، كما لم تكن شخصيَّتي الرئيسة روبوتاً، بل كنت أفكِّر في دبّ أو دمية. غير أنني، في الأخير، جعلت من «كلارا» روبوتاً؛ وهو ما شكَّل وسيلة مُثلى بالنسبة إليَّ، أنا من يرغب في رؤية الكائن البشري وجهاً لوجه. لم أشأ في هذه الرواية، أن أتوقَّف كثيراً عند ما ستؤول إليه الذكاءات الاصطناعية من تقدُّم في المستقبل، بل كان هدفي، بالأحرى، أن أبرز كيف تنطبع الطبيعة الإنسانية، في هذه الشخصية، شيئاً فشيئاً، مع تعرُّفها إلى الناس. لم تكن لـ «كلارا» نقائص أو مكامن ضعف، على العكس من الكائنات البشرية، التي تشكِّل هذه النقائص جزءاً من شخصيّاتها.

تتطرَّقون، كذلك، إلى موضوعاتٍ مهمّة، من قبيل العزلة، أو الصداقة من خلال العلاقة المؤثِّرة، للغاية، بين «كلارا» والمراهقة التي ترعاها «جوزي».

- هذا صحيح، وأنا ممتنّ لأنك لاحظت هذا الأمر. لا خلاف في أن أهمِّيّة الأسرة، بمعناها التقليدي، بدأت تتراجع يوماً بعد آخر، في أيامنا هذه؛ لذلك تتيح الصداقة مَلْءَ هذا الفراغ على مستوى هذه العلاقات العاطفية. في روايتي «لا تدعني أرحل أبداً»، لم تكن للشخصيات عائلات؛ لذلك كانت علاقاتهم الودِّية تمثِّل كلّ شيء بالنسبة إليهم. أمّا في «كلارا والشمس»، فلم يتمّ التعبير، صراحةً، عن هذا الأمر، بيْد أننا لا يمكن أن نتجاوز أهمِّيّة الصداقة فيها. تتمثَّل المهمّة الأساسية لـ «كلارا» في رعاية الأطفال والمراهقين حتى لا يشعروا بالوحدة، وهي - بهذا المعنى - توجد في عالم من المخلوقات المنفردة التي تطمح إلى نسيان أنها كذلك، ثم - من هنا- تدرك محيطها من خلال منظور الوحدة. عندما كانت «كلارا» تلمح المارَّة من خلال زجاجة واجهة المحلّ الذي كانت تُعْرَض فيه (للبيع)، كانت تتساءل عمّا إذا كانوا يجتمعون، ويتجاذبون أطراف الحديث فيما بينهم؛ وذلك من أجل التغاضي - ولو بتواطؤ مقصود - عن وحدتهم. أعتقد أننا مخلوقات مركّبة؛ فالعائلة، والتجمُّعات، وغيرهما تمكِّننا من نسيان حقيقة أننا نعيش، بأكملنا، داخل ذَوَاتنا (لا خارجها)، هذا المعطى يصيب كبد الحقيقة، لاسيّما عندما نواجه مرضَ قريب، أو موته؛ فلا يمكن لأحد أن يتدخَّل في هذا الأمر، أو أن يستطيع منعه. يشبه الأمر حال لاعب كرةٍ في أثناء مباراة ما، عندما يكون في لحظة تسديد الكرة ناحية الشباك؛ فرغم وجود الجمهور وباقي اللاعبين، يعيش وحدة كبرى أمام حارس المرمى. أظنّ أن هذه الاستعارة تجسِّد، بوضوح، هذه الفكرة.

بالفعل، حتى إن «بيتر هندكه»، الحاصل على جائزة «نوبل» للآداب لسنة (2019)، خصَّص كتاباً لهذا الأمر؛ عنوانه: «قلق حارس المرمى لحظة ضربة الجزاء...».

- أجل، لكنه أخطأ؛ لأن الخوف سيكون من نصيب من يُسدِّد، أمّا حارس المرمى فيمكنه، فقط، أن يصبح بطلاً. إن الفريق ليس سوى وَهْم نختلقه؛ لأن اللاعب المسدِّد هو، في النهاية، بمفرده. في هذا السياق، حاولت أن أعيد رسم جوّ



العزلة هذا من خلال العودة إلى لوحات رسَّامين أميركيين، من قبيل: «إدوارد هوبِّر - Edward Hopper»، و«رالستون كراوفورد - Ralston Crawford»، و«شارل شيلر - Charles Sheeler»، و«شارل دوموث - Charles Demeuth»؛ بمختلف ما تجسّده رسوماتهم من صور مدن قاحلة، وسماوات بدون نهاية، وحقول شاسعة، لا أحد فيها.

لماذا مَوْقَعْتم حكايتكم في الولايات المتَّحدة الأميركية، رغم أنها ليست مسقط رأسكم، ولا مكان عيشكم؟

- تروق لي فكرة أن تكون رواياتي قابلة لأن توجد في أيّ مكان؛ لذلك أحاول ألّا أشحنها كثيراً بعناصر ديكورية، أو بعوامل تاريخية أو اجتماعية، بل -على العكس من ذلك- أجعل إطار الأحداث كونيّاً. بيْد أني مُجْبر على موقعة قصَّتي في مكان ما، حتى إن كان ذلك بطريقة سطحية. فبينما المجتمعات الأوروبية مجتمعات شائخة وشديدة الارتباط بتقاليدها وعاداتها، تمتاز الولايات المتَّحدة الأميركية بمجتمعها الشابّ الذي لا يعرف إلى أين سيتَّجه، دون أن ننسى أنها البلد المعروف بأكبر عدد من الاكتشافات التكنولوجية والعلمية، بلا منازع. وفي روايتي، كنت أريد أن يحسّ القارئ أن المجتمع الذي تجري فيه الأحداث، لم يحدّد، بعد، وجهته: هي نحو الكارثة أم صوب مستقبل مزدهر.

يحتلّ المظهر البصري حيِّزاً مهمّاً من روايتكم؛ حيث تبدعون صوراً مخصوصة تترجم الطريقة التي ترى من «كلارا» العالم من خلالها. لماذا اخترتم طريقة العُلَب من أجل إعادة رسم نظرة شخصيَّتكم الرئيسة؟

- مع راوٍ هو، في الأصل، روبوت، لم يكن من الممكن أن أكتفي بتوظيف صور متواضَع عليها. فمن أجل أن يرى القارئ من خلال عينَيْ روبوت، كان لزاماً عليَّ أن أتخيَّل منظراً بصريّاً فريداً. ومرّة أخرى، ألجأ إلى الفنّ؛ حيث استلهمت التكعيبية في طريقة السرد. وهكذا، يمكن لـ «كلارا» أن ترى الشخص نفسه، وأمامها اختيارات متعدِّدة؛ فحسب العُلَب، يمكنها أن ترى صيغاً مختلفة للأشياء التي تحيط بها. وقناعتي الدائمة، أننا إن وضعنا القارئ في السياق الملائم، وفي الإطار المناسب، فسيكون بمُكْنته أن يتتبَّعنا في تجاربنا. لقد ترك فِيَّ ذلك المشهد الأخير المتميز من فيلم (2001)، «أوديسا الفضاء» انطباعاً قويّاً لدقائق طويلة؛ فقد كان المشاهد في قلب زخم من الألوان، والأصوات، والصور المجرَّدة. وعندما ذهبت لمشاهدته في دار من دور السينما، في عمر الخامسة عشرة أو السادسة عشرة، استغربت، للغاية، من أن الناس الجالسين في القاعة كانوا مستغرقين، بكامل جوارحهم، في المشاهدة؛ وقد نجح «ستانلي كوبريك - Stanley Kubrick»، من خلال مونتاج خاصّ، في جعلنا نتقاسم ما يحسّ به رائد الفضاء، وما يراه، من خلال سفينته الفضائية؛ وذلك بتشييد إطار أتاح لنا فهم كلّ شيء. بالنسبة إليَّ، عندما قرَّرت أنني في حاجة إلى روبوت ليمارس الحكْي في روايتي، ارتأيت أنها الفرصة المناسبة للدفع بالأمور إلى الأمام قليلاً؛ أي استكشاف عوالم غير مألوفة؛ حيث يمكن للقُرَّاء أن يتتبَّعوني، ويفهموا كلامي دون أن يكتشفوا، في النهاية، أيّ اختلاف أو تغيُّرٍ (تقنيّاً، وأسلوبيّاً)...

حُوِّلت بعض كتبكم إلى أفلام سينمائية؛ حيث نتذكَّر، على الخصوص، رواية «بقايا اليوم» (من إخراج «جيمس إيفوري - James Ivory»، وبطولة «أنطوني هوبكينز - Anthony Hopkins»). هل ستَتَّبع رواية «كلارا والشمس» المسار نفسه؟

- نعم. ستَتْبَع المسار نفسه؛ فقد اشترى أستوديو التصوير الأميركي «سوني بيكتشرز -Sony Pictures» حقوق تصوير الفيلم، وهناك من يشتغل، حاليّاً، على السيناريو. أنا متلهِّف لرؤية النتيجة؛ لأني أعرف أن الرواية بين أيدٍ أمينة؛ فهي تحت رعاية (وإشراف) منتج السلسلة الشهيرة من أفلام «هاري بوتر - Harry Poter» «دافيد هيمن - David Heyman»، بالإضافة إلى المنتجة «إليزابيث غابلير - Elizabeth Gabler». أحبّ كثيراً هذه العلاقة الوثيقة الرابطة بين الأدب والسينما، أو المسرح، كما أحبّ أن تكون الصيغة الجديدة من الرواية (أي



السيناريو) قد كتبها شخص آخر؛ بكلّ ما ستتمّ إضافته إليها من مشاهد متخيَّلة. وعلى غرار حكايات الجنّ، والخرافات الشعبية، والتراجيديات الإغريقية تنمو المحكيّات، وتتطوَّر دون أن تبقى تابعة لأيٍّ كان، ولا لأيّة حقبة زمنية معيَّنة؛ إذ تصبح ملكاً للإنسانية جمعاء.

هل بإمكانكم أن تَحْكُمُوا على روايتكم بأنها رواية إيجابية، تحمل قدراً من الأمل، لاسيّما بالنسبة إلى الجيل الجديد؟

- نعم. أظنّ أن الكِتَاب متفائل. في روايتي «لا تدعني أرحل أبداً»، ترى الشخصياتُ الشابّة معتقداتها تتهدَّم أمام أعينها؛ فقد كان عالمهم بدون أمل. أمّا في «كلارا والشمس»، فقد أردتُ أن تحافظ «كلارا» على هذا الأمل، وعلى تلك الثقة (هذه المرّة) في شيء ما قويّ بما يكفي وخيِّر، وأن أوضِّح أنه -رغم كلّ شيء- يمكن لأمور إيجابية أن تحصلَ.

في ظلّ السياق الراهن، هل تعتقدون أن الشباب بإمكانهم أن يمتلكوا هذه الرؤية الإيجابية للعالم؟

- آمل أن يتمكّنوا من ذلك، وألّا يخيب أملهم؛ هذا أمر مهمّ للغاية. بالفعل، نحن نورثهم عالماً مضطرباً؛ قاسياً بالنسبة إليهم، بالمقارنة مع ما كان عليه عندما كنت شابّاً، عالماً يحمل كمّاً هائلاً من التحدِّيات على مستوى التحوُّلات المناخية، وكذا الفوارق بين الدول على مستوى التنمية، وغير ذلك. ومن منظور آخر، إذا قارنّا -عالمنا، اليوم، بعالم آبائنا، فسنجد أن الوضعية، في أوروبا، كانت متردِّية، للغاية، في القرن الماضي. لقد قطعنا أشواطاً كبيرة، وتحقَّقَ تقدُّم مهمّ على عدّة مستويات، خاصّةً فيما يتعلَّق بحقوق الإنسان. ورغم أن كلّ هذه المكتسبات تبقى هشّة، من واجب الشَّباب أن يحافظوا على تفاؤلهم، وعلى قوَّتهم وإيجابيَّتهم، وألا يستسلموا لنوع من التساهل أو الخمول.

هل تفكِّرون في أن تكتبوا، في يوم ما، عن نفسكم؟ هل يستهويكم التخييل الذاتي؟

- لا أظنّ أنني سأنخرط في مثل هذا المشروع. أبلغ، حاليّاً، السادسة والستّين من عمري، ولم يبقَ في العمر ما يوازي ما عشته؛ لذلك من اللازم أن أختار، بعناية فائقة، ما يجب أن أهتمّ به، بوصفي روائياً. يُطرَح، كذلك، مشكل آخر بالنسبة إلى الكتابة السيرَ- ذاتية؛ يتمثَّل في أنك تجد نفسك مجبراً على إدخال أشخاص آخرين في بَوْحِك؛ لذلك، إذا اخترتُ أن أكشف أشياء عدّة حول حياتي؛ فسيكون ذلك - بالفعل - قراريَ الخاصّ، إلا أنني سأعْرِضُ لحياة أقربائي، بالضرورة، دون أن يكونوا هم راغبين في ذَلك.

ألا يمكن لبعض مراحل حياتكم أن تكون حاضرة في كتاباتكم، بالرغم من أنها كتابات خيالية محضة؟

- من الصعوبة أن تكتب عن نفسك، لكني، بالفعل، أقوم بهذا بطريقة غير مباشرة في رواياتي، بما يكشف طريقة تمثُّلي للعالم، إبَّان فِعْل الكتابة. من ناحية أخرى، لا تشبهني أيٌّ من شخصيّاتي؛ فقد حاولتُ، على الدوام، أن أعبِّر عن أفكاري من خلال الرؤية العامّة التي تحكم الرواية، لا عبْر تمثُّل أفكار شخص معيَّن أو شخصيةٍ ما.

■ **حوار: كلير شازال □ ترجمة: نبيل موميد**

المصدر:

Claire Chazal, Kazuo Ishiguro: «J'ai voulu montrer que des choses positives pouvaient arriver malgré tout», (Le grand entretien), LIRE LE MAGAZINE LITTERAIRE, n°: 499, Septembre, 2021, p: 06-10.

بول أوستر..
من الترجمة إلى النّجاح والشهرة

قبل أن يُدرك «بول أوستر» مرتبة الرسوخ والشُّهرة، ويُضْحي روائيّاً يطبِّق صيتُه الآفاق، وتُترجَم أعماله السرديّة إلى اللّغات كافّة، استهلّ مسيرته الأدبية، على غرار العديد من الكُتَّاب قبله، مُترجماً أدبيّاً ينقل أعمالاً أدبية، في الشّعر والسّرد والمقالة والفكر، من الفرنسية إلى الإنجليزية.

كان للترجمة فضلان كبيران على «بول أوستر» خلال ممارسته لها وهو في شرخ الشّباب؛ أمّا الفضل الأوّل فحاصله أنّ الترجمة أتاحت له التّمرُّسَ باللّغة الفرنسية التي أحبّها، واختارها لغةً أجنبية أولى بعد لغته الأمّ، وعبرها أحبّ فرنسا وعاصمتها باريس، التي أقام فيها أوائل السبعينيات، فاطلّع اطّلاعاً واسعاً على ثقافتها الأدبية، والفكرية، والفنّيّة، وأحاط بمشاربها الثّرّة، وتيّاراتها المتنوّعة، لذا عُدّ «بول أوستر» من أكثر الكُتَّاب الأميركيِّين حُبّاً لفرنسا ولُغتها، وقد بادلته فرنسا هذا الحُبّ، فظلّت تحتفي به وبكتبه على الدّوام، من خلال ترجمة كلّ مؤلَّفاته، واستضافته في البرامج الثقافية البارزة، وأشهرها برنامج (La Grande librairie) لصاحبه الناقد الفرنسي «فرانسوا بونيل».

وأمّا الفضل الثاني فيكمن في أن الترجمة أنقذت الكاتب من الخصاصة والجوع عندما كان في ريّق الشّباب مُعوزاً، بلا عمل، أو دَخْل قارّ. وفي هذا الشأن، يقول في سيرته الذاتية «تباريح العيش»: «ترجمتُ نصف دزينة من الكتب بمعيّة زوجتي «ليديا ديفيس». كانت هذه الترجمات هي الموردَ الأساسَ لدخْلنا. وكُنّا نعمل معاً من أجل مقدار من الدولارات... ولم تكن المكافأة جيّدةً... ولم نكن نتخطّى الحدّ الأدنى للأجر...»[1].

منذ النجاح الذي لقيته (ثلاثية نيويورك)، أضحى «بول أوستر» كاتباً مشهوراً في العالم قاطبة، فتُرجمت أعمالُه الأدبية إلى ما يرْبو على أربعين لغة، ومنها الفرنسية. تعرف الكثرةُ الكاثرةُ من الناس أنّ «بول أوستر» كاتبٌ روائيّ، لكنّ القلّة القليلة منهم يعرفون أنّه كان، في البداية، شاعراً ومترجماً، حتّى وإنْ لمْ يعُدَّ نفسَه، أبداً، مُنتمياً إلى زُمرة المترجمين. نذَر «بول أوستر» ذاتَه للترجمة، وهو العارف الكبير باللّغة الفرنسية (لاسيَّما أنّه درس الأدب الفرنسي في جامعة كولومبيا في نيويورك)، فترجم عدداً كبيراً من قصائد وأعمال كُتَّاب فرنسيين أعلام، ينتمون -بالتحديد- إلى القرنين: العشرين، والحادي والعشرين، منهم مالارميه، وشار، وبلانشو، ودوبوشيه، وكذلك دوبان.

شغلت الترجمةُ «بول أوستر» طَوال شبابه، أوّلاً، وقبل كلّ شيء، في «أقسام الترجمة»، خصوصاً أنّه سعى إلى ترجمة «بودلير» و«رامبو»، وكذلك «فرلين». كما شغلته، فيما بعد؛ لِما كان يلقاه فيها من مُتعة شخصية، ولأنه، أيضاً، وعلى نحو خاصّ، رامَ اكتشاف «المعلّمين» والتعلُّم منهم، حتى يكون قادراً على اجتياز مسالك الكتابة، وإيجاد أسلوبه الخاصّ.

في اعتقاد «بول أوستر»، تُعَدّ الترجمةُ، بالنسبة إلى الكاتب الشّاب: ««تمريناً جوهرياً» و«مدرسة رائعة» [...] إنّ ترجمةَ الشّعراء الكبار لَتُشبه الإصْغاءَ، بإمْعان، إلى دُروس مُعلّم كبير». لقد بدأ، بدوره، بترجمات لشعراء فرنسيين سورّياليين.

على هذا النّحو، طفق «بول أوستر» الشابّ يستهلّ مسيرة الكتابة بواسطة الترجمة. وبعد مقامه الأوّل في باريس، في إطار دراسته، سيتسقرّ «بول أوستر» في العاصمة الفرنسية بداية السبعينيات، ثم في جنوب فرنسا، وسيمكث في بلادنا مدّة ثلاث سنوات (حتى 1974)، وسيرضى بأعمال عديدة (منها عمل الترجمة سواء الأدبية أو غير الأدبية)، كيما يكسب قوته، ويعيش على نحو لائق، كما سيتعرّف، في هذه الفترة، بالذّات، إلى الشاعر «دوبوشيه»، والشاعر «دوبان» الذي ستربطه به أواصر الصداقة، وسينشر أولى مجموعاته الشعرية (Unearth,1973)، وأولى ترجماته (Fits



.(and Starts :Selected Poems of Jacques Dupin,1973

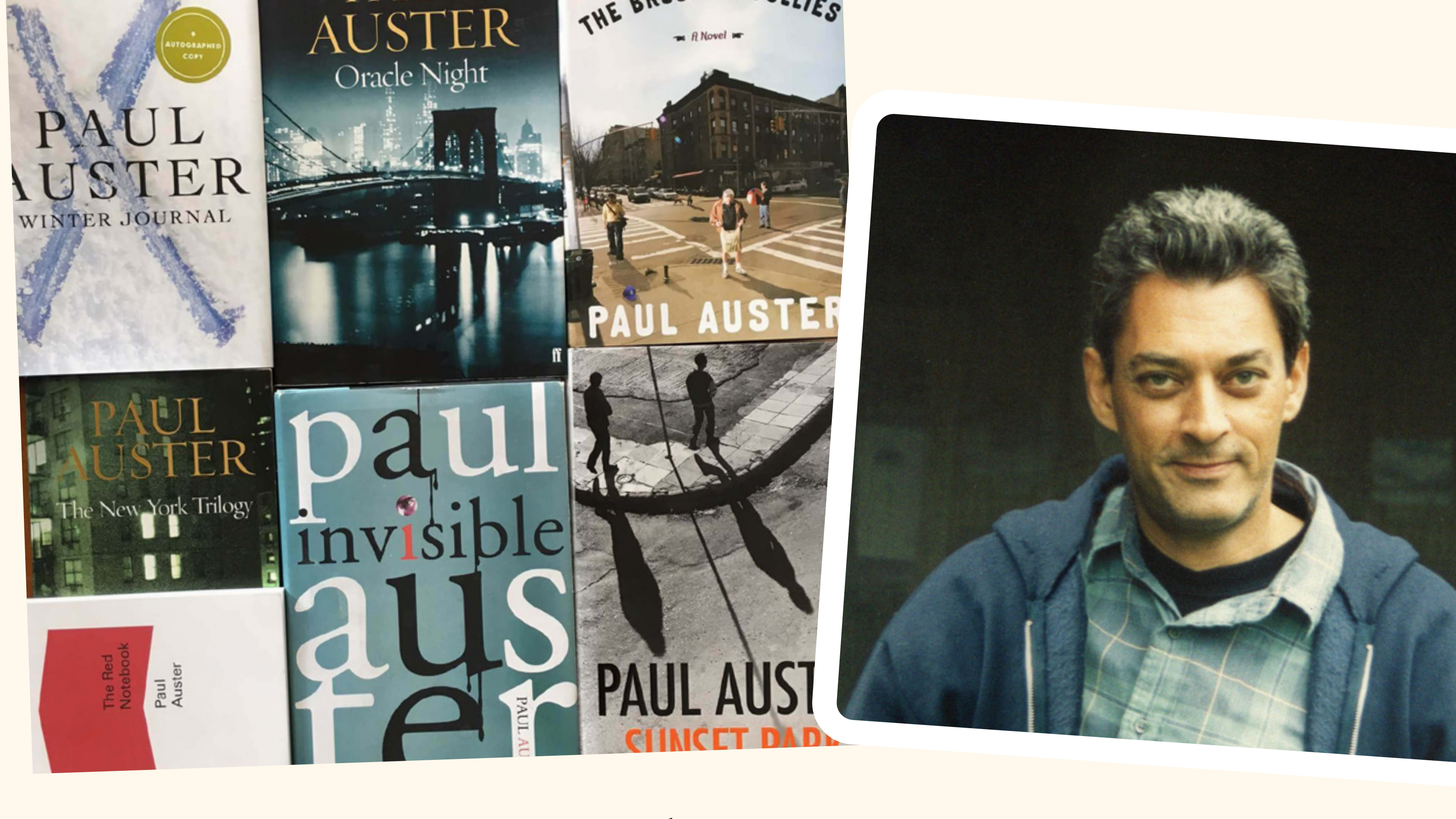
ومـن المُثيـر للاِهتمـام أن نلحـظ أنّ اشـتغال «بـول أوسـتر» بالشـعر والترجمـة، قـد بـدأ وانتهـى، فـي الوقـت نفسـه. لقـد أنشـأ يُترجـم القصائـد الشـعرية فـي الوقـت ذاتـه الـذي شـرع يكتبهـا فيـه. وفـي الواقـع، صـدر ديوانُـه الشـعريّ الأوّل «-Un earth» عـام (1974)، أمّـا ديوانـه الأخيـر «Autobiography of the Eye» فقـد صـدر عـام (1993)، بينمـا صـدرت ترجمتـه لأوّل ديـوان شـعري «A little Anthology of Surrealist Poems» عـام (1972)، أمّـا آخـر ترجمـة شـعرية لـه «Selected Poems of Jacques Dupin» فصـدرت عـام (1992)، كمـا يُحدّد، بشـأن هـذا الموضـوع، فـي كتابـه «The Art of Hunger 1982»، أن «الشـعراء هـم أحـقّ النـاس بترجمـة الشّـعر»؛ وهـذا هـو السـبب الـذي حملـه علـى ألّا يدعـو إلّا المترجميـن الشّـعراء لمنتخباتـه The Random House Book of 20 th century french) Poetry) سـاعياً، فـي كلّ مـرّة، إلـى العثـور علـى أشـخاص «مُؤهّليـن» لترجمـة القصائـد.

عـاد «بـول أوسـتر» إلـى أميـركا عـام (1974)، ولا يـكاد يملـك مـن المـال شـيئاً، بعـد أن أنفـق ثلاثـة أعـوام عسـيرة فـي فرنسـا، تَلَتهـا فتـرةٌ ستشـغل الترجمـةُ فيهـا الكثيـرَ مـن حياتـه اليوميـة، حيـث يُواصـل ترجمـة كُتّـاب فرنسـيين آخريـن (جوبيـر، وسـيمنون، وشـينو)، مُصـدِراً ترجماتـه، ولاسـيَّما مختاراتـه للشـعر الفرنسـي فـي القـرن العشـرين (The Random House Book of 20 th century french)، بالتعـاون مـع كُتَّـاب ومترجميـن آخريـن.

واصـل «بـول أوسـتر» نشـاطه بوصفـه مترجمـاً (والآن أضحـى كاتبـاً)، وسـيقوم، بعـد ذلـك، بتدريـس الترجمـة فـي جامعـة برينسـتون، مـن (1986) إلـى (1990)، وسـيحلّ، أيضـاً، لتدريسـها فـي جامعـة كولومبيـا، لفصـل دراسـيّ واحـد.

وفـي الختـام، وبعـد نشـره لترجماتـه الأخيـرة: (مختـارات مـن قصائـد جـاك دوبـان)، و(مختـارات مـن قصائـد رونـي شـار) (1992)، سـيُصدر، عـام (1997)، إضمامـةً مـن ترجماتـه التـي يتعـذّر العثـورُ عليهـا، تحمـل عُنوانـاً بسـيطاً (Translations) . وبعـد هـذه الفتـرة، لـن تحتـلّ الترجمـةُ مكانـةً أساسـية عنـده مثلمـا احتلّتهـا فـي السّـابق، أو -علـى الأقـلّ- لـم تعُـد مباشـرة فـي مسـيرة «بـول أوسـتر» الثقافيـة، والفنّيّـة.

لقـد لحظْنـا،إذاً، أنّ الترجمـة كان لهـا حضـورٌ طـاغٍ خـلال مرحلـة كبيـرة مـن حيـاة «بـول أوسـتر»، بـل إنّ الترجمـة- إذا جـاز القـول- هـي قصّـةٌ، ومُشـتركٌ عائلـيٌّ، مـادام خالُـه «أليـن ماندلبـاوم» كان هـو الآخـر مترجمـاً لـ«فيرجيـل»، و«دانتـي»، و«هوميـروس» (عـلاوة علـى ذلـك، إنّ اكتشـاف مكتبـة الخـال الهائلـة، هـو الـذي حفَّـز «بـول أوسـتر» علـى أن يصيـر كاتبـاً) فـي فتـرة مبكِّـرة مـن حياتـه، وهـذا الخـال نفسـه هـو الـذي حَـضَّ الكاتـبَ علـى أن يسـتهلّ تكوينـه بواسـطة الترجمـة، وكذلـك زوجتـه الأولـى «ليديـا ديفيـس»[2] الروائيـة والمترجمـة الأميركيـة التـي ترجمـت «فلوبيـر» و«بروسـت» خاصّـةً، والتـي شـاركها ترجمـة



العديد من الأعمال الأدبية في منتصف السبعينيات.

وسواء أكان الأمر بدافع الحاجة، أم كان بدافع المتعة، أم بدافع الصداقة (على هذا النّحو ترجم عام (1985) كتاب «On the High Wire» لصديقه «فيليب بوتي»، فإنّ «بول أوستر» ترجم، ونَقَل، بدرجة كبيرة، فكرَ كُتّاب فرنسيين مشاهير.

فضلاً عن ذلك، وبالإضافة إلى عمله، بصفته مترجماً، كان «بول أوستر» مُنظّراً للتّرجمة مثلما يَشي بذلك كتابُه «ابتكار العُزلة» (1982) الذي يذكُر فيه بعض الترجمات ويُعلّق عليها، على الرّغم من أنّه سيؤكّد، لاحقاً، خلال مقابلة معه عام (1999)، أنّه «لم تكن لديه، وليست لديه نظريةٌ في الترجمة، وإنّما هدفُه الوحيد هو أن يُنجز ترجمةً جيّدة إلى اللّغة الهدف (لغة الوصول)، ترجمةً تُشبه، في الحقّ، النّصّ الأصليّ». لذلك، يبدو أنّ الترجمة لعبت دوراً أساسياً في بناء مسيره، في الشعر وفي الرّواية.

أمّا فيما يخصّ الصّعوبات المتنوّعة التي واجهها، أو ذلّلَها، أو تغلَّب عليها، خاصّة، بالإضافة إلى الخيارات التي حرص عليها في ترجماته، فإنّ «بول أوستر» يُؤكّد على أنّه اضطرّ، أحياناً، إلى (الانْكباب على بعض التّعديلات) حتّى لا يستشعر القارئُ التّركيبَ اللّغويَّ الفرنسيَّ الأصليَّ في الترجمة الإنجليزية؛ لذلك يبدو أنّ «بول أوستر»، في مضمار الترجمة، ينْحاز- بالأحرى- إلى جانب اللّغة الهدف، على الرّغم من أنّه يُؤكّد احترامَه، دائماً، في عمله الترجميّ، لقاعدة الأمانة التي اختطّها المؤلّف لنفسه.

وإذا كان «بول أوستر» يعترف بأنّه لم تعُد لديه، اليوم، الرّغبةُ في الترجمة، وأنّ الترجمة تُمثّل له «حقبة ماضية ولّتْ، مرتبطة بشبابه»، فإنّه، على نحو ما، مايزال مُرتبطاً بها، بطريقة غير مباشرة، من خلال مُترجمي ومترجمات رواياته، ولاسيَّما في فرنسا، وهي إحدى الدّول الأوروبية التي يُلاقي فيها أكبرَ النّجاح. إنّ «كريستين لوبوف»، مترجمته الفرنسية الرسمية، تترجم كتبَ «بول أوستر»، الآن، منذ خمسة عشر عاماً (لقد استهلّت مسيرتَها مُترجمةً لـ«بول أوستر» مع (ابتكار العُزلة) عام (1982)، وهي تؤكّد أنّ «بول أوستر» اختارها شخصياً. وتُضيف أنّه رهْنُ إشارتها متى احتاجت إلى مساعدته، وعندما تُلْفي بعض الصّعوبات، تتواصل معه عبر الهاتف والفاكس، وهذا دليلٌ على أنّ «بول أوستر» يُولي أهمّيّةً كبيرةً لنقْل أعماله الأدبية إلى اللّغة الفرنسية؛ لهذا نرى أنّ الترجمة رافقت «بول أوستر» طَوال مسيرته كاتباً، سواء على نحو مباشر (في بداياته)، أو على نحو غير مباشر (في أيّامنا هذه).

تدنو مقالتُنا من خاتمتها، وقد اقترحنا فيها دراسةَ العلاقات السّابقة التي أقامها «بول أوستر» مع الترجمة، عندما كان هو نفسه مترجماً وشاعراً، وبالرّغم من أنّ تحليلاً أكثر تعمُّقاً هو أمرٌ مُهمّ ولازمٌ، يبدو أنّ ممارسة الترجمة كان لها تأثيرٌ كبيرٌ (على الأَقلّ، جزئياً) في بناء مسير الكاتب الأميركيّ. ولطالما عَدّ «بول أوستر» نفسُه الترجمةَ عملاً تكوينياً للغاية، بالنّسبة إلى الكاتب الشّابّ، ولهذا أراد، كما يشرح بنفسه، أن «يكتشف»، و«يتدارس» أدبَ الكُتّاب الآخرين، و«يتبيَّن كلماتهم» من خلال فعل الترجمة، قبل أن يعثُر على نهجه الخاصّ به، ولعلّ في هذا الأمر مكْمنَ السّرّ في نجاح الكُتّاب النّاشئين.

■ **ستاسي بلين □ تقديم وترجمة: محمد الفحايم**

المصدر :

Pro /Prose Magazine, 25 – 3 – 2018.

هوامش:

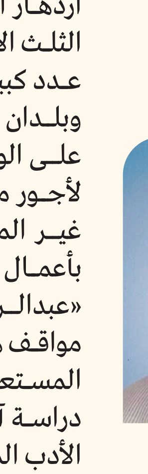
1 - تباريح العيش، سيرة الشّباب، بول أوستر، ص 122، دار خطوط وظلال، ترجمة محمد الفحايم. [المترجم]

2 - «ليديا ديفيس - Lydia Davis»: عام (1947 ...) قاصّة، وروائية، وأستاذة جامعية، ومترجمة أميركية، نقلت أعمالَ «فلوبير» و«بروست» و«فوكو» و«بلانشو» إلى الإنجليزية، تميّزت بأسلوبها الخاصّ في كتابة القصّة القصيرة، حصلت على جائزة «بوكر عام (2013). تزوّجت بـ«بول أوستر» (1974 - 1978)، وأنجبت منه طفلاً «دانييل»، وبعد طلاقها منه، تزوّجت بالرسّام «ألان كوت». [المترجم]

«الفردوس» لعبدالرزاق قُرنح

أوجاع الحيوات المتروكة

بعد أن تعرَّفنا، في العدد السابق، إلى الرحلة الصعبة التي قطعها «عبدالرزاق قُرنح» من زنجبار إلى بريطانيا، وكيف عمل لسنوات (تومرجيّاً) حتى يوفِّر لنفسه فرصة الدراسة الجامعية، لابدّ من العودة إلى السياق الذي وفد فيه إلى بريطانيا. فقد كانت سنوات الستينيات قد شهدت تصاعد العداء ضدّ المهاجرين، ومواطني الكومنويلث الذين تدفَّقت أعداد كبيرة منهم إلى بريطانيا منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية؛ سنوات (Enoch Powell) عام (1912- 1998) الذي كان عضواً بالبرلمان عن حزب المحافظين (1950 - 1974)، وبعد ذلك عن حزب (أليستر الاتحادي) في شمال أيرلندا (1974 - 1987)، والذي اشتهر بحديثه الشهير عن أنهار من الدماء (Rivers of Blood) عام (1968)، الذي شنّ فيه هجوماً شديداً على المهاجرين القادمين من المستعمرات الإنجليزية السابقة. كان هذا في العام التالي لوصول الأخوين قُرنح. وكان «باول» وكثيرون من أمثاله يدعون لإرسال المهاجرين إلى البلدان التي أتوا منها، وطردهم من بريطانيا، وكان كثير من البيض لا يتورَّعون عن سبّ المهاجرين مباشرةً، ودون خجل، حينما يلتقون بهم في الشوارع.


صبري حافظ

كانت سنوات الترحيب بالمهاجرين -حينما كان الاقتصاد الإنجليزي في حاجة ماسّة لهم، عقب الحرب العالمية الثانية - قد انصرمت، وكانت ازدهار الخمسينيات الاقتصادي قد انحسر مع الثلث الأخير من الستينيات، وخاصّةً بعدما تدفَّق عدد كبير المهاجرين من شبه القارّة الهندية، وبلدان الكومنويلث المختلفة. وأخذ التنافس على الوظائف المحدودة، وقبول المهاجرين لأجور متدنّية يؤجّج عداء العمالة الإنجليزية غير الماهرة لهم، بل يدفعهم إلى القيام بأعمال العنف ضدّهم. في هذا المناخ، درس «عبدالرزاق قرنح» الأدبَ، وعاش الكثير من مواقف هذا العداء السافر للمهاجرين من أبناء المستعمرات الإنجليزية السابقة؛ ما شدَّه إلى دراسة آثار التجربة الاستعمارية على الأدبَيْن؛ الأدب المكتوب من أبناء المستعمرات السابقة، من ناحية، وأدب الإنجليز الذين يتناولون التجربة الاستعمارية، من ناحية أخرى.

وما إن انتهى من رسالته للدكتوراه عن معايير النقد الأدبي للرواية في غرب إفريقيا (Criteria in the Criticism of West African Fiction)، عام (1982)، حتى عمل مدرِّساً بجامعة «بايرو بكانو» في نيجيريا، لمدّة ثلاث سنوات، وكانت هي عاصمة الجزء الإسلامي في نيجيريا كما نعرف؛ ما وطَّد علاقته بأطياف العالم الذي تركه وراءه في زنجبار. عاد بعدها للعمل في جامعة «كانتربري»، فواصل العمل فيها حتى أصبح أستاذاً لآداب ما بعد الاستعمار، وظلّ يعمل بها حتى تقاعده عام (2017). لكن اهتمامه بالرواية، بصفته باحثاً جامعيّاً، رافقه اهتمام آخر بها، بصفته كاتباً روائيّاً عاش تجربة الشتات والنفي، والخروج من بلده نتيجة مناخ طارد تخلَّقَ فيها لأسباب شديدة التعقيد، والارتباط في الوقت نفسه، بما يدور في العالم الواسع من حوله، وما مارسه الغرب في بلاده، كما عاش، أيضاً، تجربة رفض المهاجرين من مجتمع يتعصَّب ضدَّهم، وينكر عليهم أدنى الحقوق. لكن أهمّ ما دفعه، فيما يبدو، لكتابة الرواية، هو الحنين إلى تلك الحياة التي تركها وراءه، والعالم الثري الذي ظلَّ يعمر مخيّلته؛ ذلك لأن أبطال جلّ رواياته - باستثناء رواية واحدة - مولودون في زنجبار.

استطاع «عبدالرزاق قرنح» أن يخلق عالماً سرديّاً متماسكاً عبر عشرات القصص القصيرة، وعشر روايات تتابعت بوتيرة شبه منتظمة، كتبها كلّها باللّغة الإنجليزية، مع أن لغته الأمّ هي السواحلية، التي يتسرَّب الكثير من مفرداتها الدالة إلى رواياته، ومعها بعض المفردات العربيّة؛ ما يمنح لغته الإنجليزية نكهتها

الخاصّة. ويجمع بين هذه الروايات نوع غامض من الحنين إلى الحيوات المتروكة التي يصعب التخلّي عنها أو نسيان تجاربها وجراحاتها، حيث ظلت أطياف ما تركه وراءه، في زنجبار، تناوشه طوال حياته. وجعلته تجربته الثرية خارج المكان (Displaced) -بتعبير إدوار سعيد الأثير- كاتب تلك الهوامش المثقلة بالحزن، والرغبة في التحقُّق في التجربة الإنسانية التي تزداد إلحاحاً مع مرور الوقت، وتعدُّد العوامل الطاردة، وتعنُّت الشمال في إحكام إغلاق أبوابه أمام ضحاياه التاريخيين في كثير من بلدان العالم.

لكن السبب الرئيسي في فوزه بجائزة «نوبل»، في اعتقادي، هو غنى رواياته وثرائها بالتقنيات الروائية الجديدة التي تمنحها مستويات متعدِّدة من المعنى، وتضفي عليها جماليّات جديدة تجعل من تلك الحيوات المتروكة عالماً زاخراً بالمشاعر الإنسانية، والقضايا الاجتماعية، والقضايا السياسية المهمّة، وقد بدأت مسيرته السردية برواية (ذكرى الرحيل - Memory of Departure) عام (1987)، وأعقبتها (طريق الحجاج - Pilgrims Way) عام (1988)، ثم (دوتي - Dottie) عام (1990) وهي الرواية الوحيدة التي لم تولد شخصيتها الرئيسية (دوتي) في زنجبار، ثم (الفردوس - Para-dise) عام (1994) التي وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة «بوكر» الإنجليزية في العام التالي، ثم (احترام الصمت - Admiring Silence) عام (1996)، و(بجوار البحر - By the Sea) عام (2000) التي وصلت إلى القائمة الطويلة لجائزة «بوكر»، و(هجران - Desertion) عام (2006)، ثم (النعمة الأخيرة - The Last Gift) عام (2011)، و(قلب حجري - Gravel Heart) عام (2017) وأخيراً (حيوات مرجأة - Afterlives) عام (2020) التي لم تظهر حتى في قائمة «بوكر» الطويلة التي أعلنت في الرابع من أكتوبر هذا العام، برغم توقُّع الكثيرين ممَّن قرأوا الرواية، وكتبوا عنها، ظهورها فيها؛ وفاجأ لجنة تحكيمها فوزه بجائزة «نوبل» بعد ذلك بأربعة أيّام.

والواقع أن خبر فوزه بجائزة «نوبل» فاجأه هو نفسه كما فاجأ الكثيرين ممّن يتابعون المشهد الروائي في العالم. لكنني أظن أن الجائزة كانت شديدة التوفيق في اختيار كاتب كرَّسَ عالمه لمن تدفعهم الحياة إلى دروب الشتات والمنفى؛ لأن الشتات والمنفى لم يعودا من الموضوعات الثانوية، بل أصبحا من أهمّ قضايا عالمنا المعاصر، من آسيا وإفريقيا حتى أميركا اللاتينية والولايات المتّحدة الأميركية. وحينما أقول أن خبر فوزه فاجأ الكثيرين فإنني لا أستثني نفسي منهم، برغم أن الأقدار شاءت أن أعرفه، شخصيّاً، منذ زمن طويل كما ذكرت. لأنني لم أقرأ له غير رواية واحدة، هي (الفردوس)، حينما وصلت إلى قائمة «بوكر» القصيرة قبل سنوات طويلة؛ لذلك سأتريث قليلاً عند هذه الرواية كي يتمكّن القارئ من تكوين فكرة عن أهمِّيّته بصفة روائيّاً متمكّناً من فنّه، ناهيك عمّا تزخر به هذه الرواية من رؤى واستقصاءات جديرة بالاهتمام. حيث تهتمّ الرواية، بتعدّد اللُّغات، وتعدُّد الأعراق في زنجبار، من منظور النخبة الناطقة باللّغة السواحيلية، ومن منظور نقديّ يكشف عن خفايا كثير من قضايا الحداثة، وإشكاليات آداب ما بعد الاستعمار.

تدور أحداث الرواية في الفترة بين (1900) و(1914)، وهي فترة الاستعمار الألماني القصيرة لـ«تنجانيقا»، وتأثيرها على الجزيرة المواجهة لها، زنجبار، إذ حاول الألمان استعمارهما دون أن يقيّض لهذا الاستعمار الاستمرار طويلاً، كما هو الحال مع مستعمرات بلدان أوروبية أخرى. حيث يهيمن على الرواية موضوع الرحلة إلى «قلب إفريقيا»، وهي الرحلة التي تستدعي، تناصّياً، رحلة رواية «جوزيف كونراد» إلى (قلب الظلام - Heart of Darkness) في قاربه المبحر في نهر الكونغو. وإن كان «عبدالرزاق قُرنح» لم يربط إفريقيا بالظلام، بل طرح قلب إفريقيا في مواجهة قلب الظلام، في نوع من الحوار التناصّي المهمّ مع «كونراد»، من ناحية، ونقض رؤى روايات المرحلة الاستعمارية، وما انطوت عليه من أفكار استشراقية سطحية وممجوجة، من ناحية أخرى. كما تستدعي، فضلاً عن ذلك، ما يسمّى، في الخطاب الاستشراقي الغربي، بالرحلات الاستكشافية: مثل رحلة «جون سبيك»[1] لاستكشاف منابع النيل، التي انطلقت من الساحل المواجه لجزيرة زنجبار، ورحلة «ريتشارد بيرتون»[2] المماثلة.

الفردوس المقلوب وقصص مَنْ لا نسمع عنهم

تبدأ الرواية في «كاوا - Kawa»، وهي مدينة تجارية صغيرة تقع فيما كان يعرف بـ«تنجانيقا»، تحتلّ مكانة بينيّة؛ فلا هِيَ جزء من ثقافة الساحل العربية السواحيلية، ولا هِيَ متروكة أو غارقة، تماماً، في بربرية مجاهل إفريقيا. إلى هذه المدينة الصغيرة، يجلب «السيِّد عزيز - Seyyid Aziz» -وهو تاجر عربي ثري- تجارته من الساحل، بالقطار، كي يتوغَّل بها، فعلاً، في «قلب إفريقيا». أمّا يوسف، الذي نرى الأحداث من وجهة نظره وهو في الثانية عشرة من العمر، فإنه ابن تاجر صغير يدير دكّاناً متواضعاً، وفندقاً بسيطاً للسيِّد عزيز، تراكمت عليه الديون، فرهن ابنه يوسف هذا للعمل في خدمة «عزيز» ضماناً لديونه أو سداداً لها. والواقع أن يوسف الذي يدعو «السيد عزيز» كثيراً، في سرده، بـ«العمّ عزيز» قد توهَّم، في بادئ الأمر، أن «السيِّد» قريبه، فقد كانت أسرته تحتفي به في زياراته القليلة لهم. وكانت زيارات عزيز -باعتباره من كبار التجار «tajiri mkubwa»- تجلب لأسرة يوسف قدراً من الفخر والشرف؛ وهو الأمر الذي جعل يوسف الصبي يتصوَّر أنه أهمّ أقاربهم.

وتُعَدّ رحلة يوسف للتحرُّر من الأوهام، التي هدهدها لزمن طويل، أحد خيوط رحلته نحو النضج والفهم والاختيار الحرّ في نهاية الرواية. كما أن كتابة الرواية لشخصية «يوسف» هي كتابة عن المسكوت عنهم وعن تجاربهم الإنسانية الثريّة، رغم قبوعهم في ذلك الهامش المثقل بالاغتراب والنفي والرفض. وهي قصّة مكتوبة بهدوء شديد، وثقة مفرطة في إنسانية أبطاله المهمَّشين، رغم كلّ ما يعانونه من رفض وقهر وزراية من الواقع، ومن الآخرين.

وتبدأ رحلة «يوسف» تلك بتحوّله، وهو في الثانية عشرة من عمره، إلى ما يسمّى، باللغة السواحيلية (rehani)، حين دفعه أبوه للسيِّد «عزيز» سداداً لدينه. وهي كلمة يبدو أنها مشتقّة من كلمة «رهن» العربيّة، وإن كان معناها، في السواحيلية، وفي الرواية معاً، يتّصل بالرقّ، لأنه نوع من التبادل (لا يتّصل بمفهوم الرهن العربي الذي يمكن استرداده عند سداد الدين) يصبح فيه الشخص المرهون عبداً بأيّ معيار من المعايير، أخذه الدائن سداداً لديونه، ومن حقّه

أن يفعل به ما يشاء، بما في ذلك إعارته للآخرين كما سيحدث مع «يوسف». هكذا، انتقل «يوسف» ليعمل في خدمة السيِّد (Seeyid) -أي عزيز- بالمعنى الذي يستدعي فكرة (السيِّد والعبد) الهيجلية، فيجيء «يوسف» إلى مدينة «العمّ عزيز» الساحلية ليعمل صبيّاً في متجره، مع عامل آخر أكبر منه بخمس سنوات هو «خليل»، الذي رهنته أسرته هو، أيضاً، للعمّ «عزيز» سداداً لديونها. ويقع المتجر قرب منتجع «السيِّد» أو قصره المنيف المحاط بحديقة جميلة، يتسلَّل إليها «يوسف» في بعض الأحيان، بحجة مساعدة «مزيع حمداني» البستاني وحارس الفردوس معاً، وهو، أيضاً، أقرب إلى العبد منه إلى البستاني، رغم تفانيه في رعاية «الفردوس»، والحدب على أشجاره ونباتاته. وفي أثناء الزمن السردي، يقوم «عزيز» بإعارة «يوسف» أو تأجيره إيّاه إلى «حميد سليمان»، وهو صاحب متجر آخر في مدينة غير مسمّاة تقع في سفوح جبل كليمنجارو.

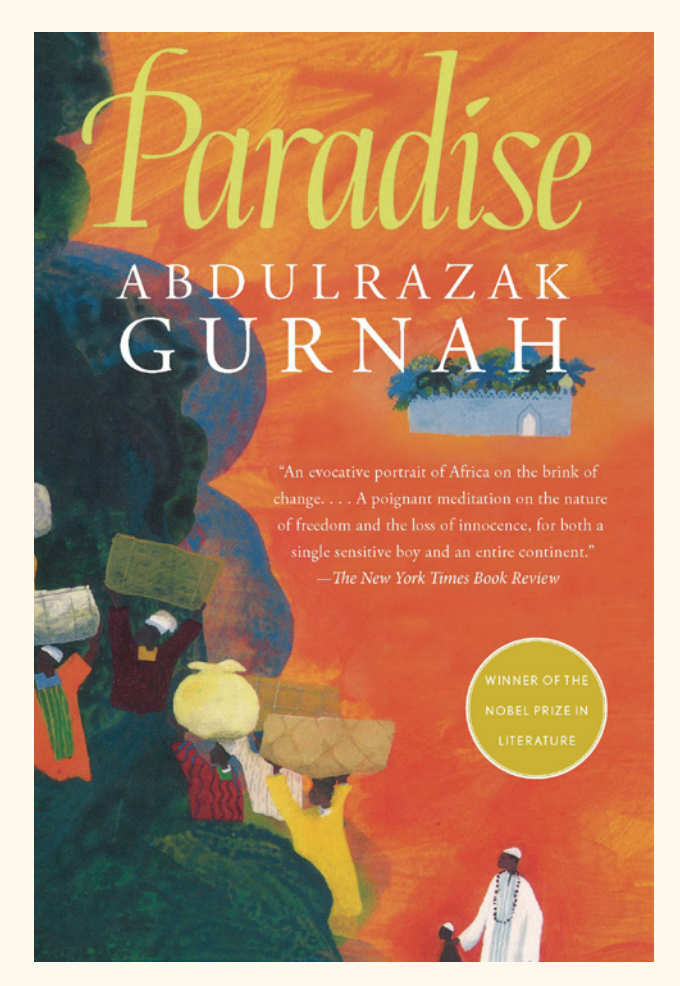
وتتكوَّن الرواية، في الواقع، من ثلاث رحلات: رحلة عزيز إلى قلب إفريقيا لتحقيق صفقة تجارية كبيرة ومربحة، ورحلة يوسف نحو التكوين، وهو الأمر الذي يجعل الخيط السردي الذي تتبلور عبره قصّة «يوسف»، في الرواية، نوعاً من روايات التكوين (Bildungsroman) أو رحلة أوجاع عملية التنشئة والتطوُّر، التي نكتشف فيها معه مجموعة من الثنائيات المهمّة التي تبلورها الرواية، جغرافيّاً، عبر ثنائية الساحل والعمق الإفريقي، ودينياً عبر طرح الإسلام في مواجهة صيغ الأرواحية (Animism) الإفريقية المختلفة، ولغوياً حيث تحتلّ كلّ من العربيّة والسواحيلية مكانة النقيض المتحضِّر للُّغات الإفريقية المختلفة. أمّا الرحلة الثالثة فهي تلك التي تدفعنا لاسترجاع فكرة «إدوار سعيد» المهمّة عن الجغرافيات المتخيّلة (Imaginary Geographies) حيث الفضاءات التي تقع على الهامش، أو خارج عالم الذات المعروف، سواء أتعلَّق الأمر بالجغرافيات المهملة، أم تعلَّق بالممارسات الاجتماعية غير التقليدية والمسلَّم بها، أو حتى بالأدوار المرسومة فيما يتعلَّق بالجنس أو النوع، تتبدّى وكأنها تجسيد للتخلُّف والخطر والوحشية.

ومع الرحلات الثلاث، تميّز الرواية بين ثلاثة فضاءات: فضاء النخبة العربيّة السواحيليّة، الذي ينتمي إليه «السيِّد عزيز»، ويتَّسم بالثقافة والحصافة والثراء، الذي تجسِّد رقيّه الفني وتحضره حديقة بيت «السيد» عزيز الفردوسية؛ والفضاء البيني الذي تجسّده مدينة «كاوا»، حيث تمتزج فيه بعض ملامح التحضُّر الساحلي بجلافة وعنف الأدغال غير المطروقة، والتي تقع على حدود الدكّان تقريباً؛ أمّا الفضاء الثالث فهو فضاء قلب إفريقيا البكر المثقل بالصخب والعنف والصراع من أجل الحياة التي تتهدّدها قوى خارجية غير مفهومة. لكن كلّ تلك الفضاءات المختلفة تقع في الرواية تحت وطأة عنف يهدِّدها جميعاً، ويتمثَّل في الاستعمار الألماني الذي يستوي لديه تحضُّر الساحل وهمجية العمق القارّي، وعنفه، فكلاهما- في نظره- بربري، ولا ينتمي إلى الجنس الأبيض/ الأرقى/ الآري. فالرواية كلّها واقعة في قبضة أنواع متباينة من القهر، والعنف، والتحلّل، والتمييز العنصري.

لكن أكثر أجزاء الحبكة الروائية دراميّةً هو ذلك المتعلِّق برحلة «السيِّد عزيز» عبر البحيرة الكبرى «بحيرة فيكتوريا» إلى قلب إفريقيا، أي إلى عاصمة الرئيس الإفريقي القوي «تشاتو - Chief Chatu» الشهير بقسوته وتعطُّشه للدم، وهي الرحلة التي تبلغ غايتها، حينما يصل ببضائعه التي يريد أن يبادلها بالعاج، كي يحقِّق أرباحاً وفيرة منها، إلى أرض رئيس القبيلة «تشاتو»، ويعسكر بالقرب منه. لكن «تشاتو» يهاجم معسكر «السيد عزيز» ليلاً، ويقتل أغلب مَنْ فيه من رجال عزيز، وينهب كلّ ما معهم من متاع وعتاد وبضائع. وكان «عزيز» محظوظاً لأنه نجح في الهرب مع «يوسف»، وقليل من رجال قافلته. وتوشك تعرية «السيِّد عزيز» تلك أن تدفع القارئ للتفكير في حقيقته، واكتشاف مكامن ضعفه؛ لأن «عزيز» التاجر القويّ والمسيطر، إذا لم يستطع شركاؤه الوفاء بديونهم لديه، فإنه يأخذ أبناءهم أو بناتهم رهائن (rehani) أو -بالأحرى- عبيداً لديه، ونحن نعرف، من سياق السرد، أن لديه ثلاثة عبيد: يوسف ، وأمينة -الزوجة/ الجارية- ومزيع حمداني، البستاني، وخليل مدير الدكّان. كما نعرف، أيضاً، أن «عزيز» لم يبنِ ثروته بالعمل الجادّ، إنما بخضوعه لغوايات زوجته الأولى، وإغراءاتها، حينما كانت تغمره بالعطايا والأموال من أجل أن يتزوّجها، واعتمد، بعد زواجه منها، على ثروتها ليطوِّر تجارته، ثم تمادى بعد ذلك في إهمالها. وحتى زوجته الثانية «أمينة»، التي لاتزال صبيّة، فإنه لم يخترها، أيضاً، كما يختار الرجل الحقّ المرأة التي يريدها، ويوقعها في غرامه أو ويتزوَّجها، بل قُدِّمت إليه وفاءً لدين أبيها له. وما يؤكِّد موقف الرواية السلبي من رجولة «عزيز»، برغم كلّ ما له من جاه وسلطان، هو أنه لم ينجب ابناً يحمل اسمه؛ وهو الأمر الذي ينتقص من رجولة الرجل في ذلك النوع من المجتمعات.

وإذا ما عدنا، من جديد، إلى «يوسف» -راوي الرواية وبطلها الأساسي ومحلّ جذب كثير من شخصياتها، لجماله وصباه- سنجد أن رحلته مع النضج والتكوين، ومع مفهوم الرجولة والحرّيّة معاً، من أكثر الرحلات أهمّيّةً في هذه الرواية، فقد جعلته الرواية محلّ عناية الكثير من شخصيّاتها، إن سلباً أو إيجاباً. بدءاً بالعلاقة القويّة بين «يوسف»، و«خليل» الذي يبدو وكأنه الوحيد الذي يعامل «يوسف» بشكل سيِّئ أو صادم، أحياناً. ولكن علاقته به تتكشَّف عن علاقة رفقة وأخوّة، ووعي بالمصير المشترك، تحدوها رغبة «خليل» في أن ينقل ما علّمته الحياة إلى «يوسف» كي يتجنَّب مزالقها الكثيرة، فيعلّمه ما يجب أن يفعله، وما عليه أن يتجنَّبه، كما أنه ينقل له كلّ ما عرفه عن «السيّد عزيز» من محاسن أو مساوئ. و«خليل» هو الذي ينبِّه «يوسف» الذي توهَّم أن «عزيز» عمد إلى وضعه كعبد في منزل «يوسف».

وعندما يعير «السيِّد عزيز» «يوسف» لأسرة «حميد»، يذهل الأسرة كلّها، فحميد لم يذهب إلى المدرسة كي يتعلَّم القرآن، لأن أبناء الساحل من المسلمين يدعون أنفسهم أهل الشرف (waungwana) باللّغة السواحيلية؛ الشرف النابع من وعيهم برقيّ ديانتهم وقيمهم في عالم من الوثنيِّين والبرابرة، والفرق بين الإسلام وما ينتشر في إفريقيا من صيغ بدائية من الوثنية أو الأرواحية (Animism) وعبادة الأحجار أو الأشجار. والواقع أن «حميد» يلعب مع «يوسف» دور الأب، ويشجّعه على أن تكون له حديقته الخاصّة، ويرسله إلى المدرسة كي يتعلَّم القراءة والكتابة، ويحفظ القرآن، كما يصحبه في رحلاته إلى



المدينة كي يـؤدِّي معـه صلاة الجمعـة في مسجدها، وكي يلعب فيها، أيضاً، كرة القدم، أو يمارس السباحة، ويبحر مع الصيادين، وكأنه يقوم بدور الأب البديل الذي يحرص على أن يرتقي بـه فـي دروب الحيـاة الوعـرة، ويقـوده إلـى الطريـق القويـم، أو -بالأحـرى- يجتـاز بـه طقـوس العبـور إلـى مرحلـة الرجولـة والمسؤولية الدينيـة منهـا، والاجتماعيـة، والأخلاقيـة التـي تجعـل منـه رجلاً يحتلّ مكانـه المحترم في هـذا المجتمع.

وهـذا هـو الحـال مـع «مـا عجـوزة» التـي تذكّرنـا، إلـى حَـدّ مـا، بفاطمـة بنـت محجـوب فـي رائعـة الطيّـب صالـح (موسـم الهجـرة إلـى الشـمال) فـي جرأتهـا، وثورتهـا علـى الـدور السـلبي المخصَّـص للنسـاء فـي هـذا المجتمـع، ورفقتهـا للرجـالِ، وكأنهـا واحـد منهـم، بل توشـك أن تكون امرأة مقلوبـة (أو رجلاً متخفِّياً) بضخامتهـا، وقوَّتهـا، وصوتهـا الأمـر الـذي يذعـن لـه الكثيـرون، وأهـمّ مـن هـذا كلّـه بقيامهـا بـدور الرجـل الـذي يعلـن شـغفه بمـن يحـبّ وهـي تصـرّح بشـغفها بـ«يوسـف»، وتقبـض عليـه فـي حضنهـا بقـوّة توشـك أن تقضقـض عظامـه، بينمـا يجهـد هـو فـي التملّـص منهـا، وهـي تعلـن أنـه حبيبهـا وزوجهـا... إنهـا (رجـل مقلـوب)، فهـي فـي الأربعيـن، وتعلـن عـن رغبتهـا فـي الاقتـران بصبـيّ يخطـو نحـو المراهقـة، وهـو الأمـر المقبـول بالنسـبة إلـى رجـل فـي هـذا المجتمـع، لا بالنسـبة إلـى امـرأة.

أمّـا الفـردوس الـذي يؤطّـره عنـوان الروايـة، فإنـه أقـرب مـا يكـون إلـى الفـردوس المقلـوب، حتـى فـي أكثـر تجلِّياتـه جمـالاً فـي حديقـة «العـمّ عزيـز» الملحقـة بقصـره السـاحلي المنيـف، والمقسّـمة إلـى أربعـة أقسـام، تتوسّـطها بركـة عامـرة بالأسـماك والنباتـات المائيـة المزهـرة مـن الزنابـق والسوسـن، تتدفَّـق منهـا قنـوات إلـى أرجائهـا الأربعـة، وتتـوزّع فـي أنحائهـا الأشـجار والغيـاض والأزهـار والنباتـات العطريـة والرياحيـن وشـجيرات الحنّـة والصبّـار. لكـن هـذا المنظـر الخـلاب يخفـي وراءه بنيـة قائمـة علـى القهـر الاجتماعـي، والتمييـز العرقـي؛ لأن «مزيـع حمدانـي» الـذي يرعـى مـا تعـجّ بـه الحديقـة مـن نباتـات، ويتفانـى فـي إبـراز جمالهـا، لا يزيـد عـن أن يكـون عبـداً، يعاملـه السـيِّد كمـا يعامـل أيّ حيـوان لديـه. أمّـا زوجـة «العـمّ عزيـز» الأولـى، والتـي تشـوَّه وجههـا، فـإن جولاتهـا المتكـرّرة فـي تلـك الحديقـة الغنّـاء تحيلهـا إلـى فضـاء مسـكون بشـبحها الغريـب. تخفـي تشـوُّهات وجههـا المفتوحـة بالشـادور الـذي لا ينجح فـي إخفاء المـرض الأكبـر الـذي يعشـش فـي كلّ أرجـاء بيـت «عزيـز». كمـا أن غرامهـا بـ«يوسـف»، ومحاولاتهـا للإيقـاع بـه يوشـك أن يكـون نوعـاً مـن الشـذوذ. أمّـا زوجـة «عزيـز» الجديـدة، الصبيّـة الصغيـرة «أمينـة»، والتي يغرم بها «يوسـف»، فإنها مثله قُدِّمت لعزيـز سـداداً لديـن أبيهـا، وهـو غـرام لا أملَ منه. وهكـذا، إن ما يبـدو أنـه فـردوس يتكشَّـف لنـا، فـي حقيقـة الأمـر، عـن جحيـم إنسـاني، اسـتطاع أن يأسـر جـلّ الشـخصيات التـي اسـتعبدها «السـيِّد عزيـز»، وأن يـزرع العبوديـة فـي أغوارهـم. فـلا يتصـوَّر أيٌّ مـن عبيـده (خليـل وأمينـة، ومزيـع) أن باسـتطاعتهم الهـرب، بـل يعتقـدون بـأن الهـرب منـافٍ للشـرف، وأن عليهـم البقـاء فـي تلـك العبوديـة سـداداً لديـون آبائهـم لـه. إلّا «يوسـف» الـذي تدفعـه رحلتـه مـع النضـج إلـى الهـرب.

وهنـاك الفـردوس المضـادّ الـذي يمتـدّ وراء متجـر «حميـد سـليمان» فـي سـفح الجبـل، والـذي تحـوَّل إلـى مكـبّ للنفايـات ومـأوى للثعابيـن والحيوانـات البرِّيـة، وتتصاعـد منـه سـموم التحلُّـل وجحافـل مـن الجراثيـم. وبـدلاً مـن الظـلال الوارفـة، والأزهـار التـي تعمـر حديقـة «مزيـع حمدانـي» الفردوسـية، نجـد هنـا تلـك الحيوات السرِّية المترعة بالأخطار والسموم. أمّـا الفـردوس المضـادّ الآخـر الـذي يتبـدّى فـي تلـك المناظـر الطبيعيـة الخلّابـة، فـي أثنـاء رحلـة «العـمّ عزيـز» التجاريـة إلـى قلـب إفريقيـا، فهـو فـردوس الطبيعـة الحوشـية، بمـا فيهـا مـن جمـال ومخاطـر.

وفـي نهايـة الروايـة، يوشـك وقـوع «يوسـف» فـي أسـر ضابـط التجنيـد الألمانـي -برغـم وعيـه بمـا ينطـوى عليـه التجنيـد فـي الجيـش الألمانـي، مـن قسـوة وعنصريـة- أن يكـون رسـالة تخبرنـا بأنـه اختـار أهـوَن الشـرَّيْن، وأن عنـف السـلطة الاسـتعمارية الغاشـم قـد يبـدو، بالنسـبة إليـه، أقـلّ مـن جحيـم الحيـاة فـي ذلـك الفـردوس السـواحيلي المقلـوب؛ وهـو الأمـر الـذي يجعـل الخيـط السـردي، الـذي تتبلـور عبـره قصّـة «يوسـف»، فـي الروايـة، نوعـاً مـن روايـات التكويـن، أو رحلـة أوجـاع عمليـة التنشـئة والتطـوُّر. بينمـا يـوازي خـطَّ هـذه الرحلـة الصاعـد، خطٌّ سـرديٌّ آخـر نـازلٌ، يجسِّـد لنـا عمليّـة التحلّـل والتدهـور اللذيـن عاشـهما مجتمـع السـاحل الإفريقـي، قبيـل الاسـتعمار، فـي تلـك الفتـرة مـن تاريخـه.

هوامش:

1- John Speke Discovery of the Sources of the Nile (1863).

2- Richard Burton's The Lake Regions of Central Africa (1860).

أجاثا كريستي والعائلة

الحقيقة الصامتة..

خلال هذه السنة، نشرت الكاتبة الفرنسية المعاصرة «سونيا فيرتشاك - Sonia Feertchak»، كتاباً جديداً بهذا العنوان «La Vérité tue: Agatha Christie et la famille». وفيه تقترح قراءة أخرى لأعمال «أجاثا كريستي»، فقد لاحظت أن أكثر من خمسين رواية، عند هذه الكاتبة، تدور حول الجرائم العائلية، وأن الموضوع الرئيس في أعمالها هو: الشرّ العائليّ؛ العدائية العائلية؛ علاقة العائلات بالحقيقة...

في هذا الكتاب، ستقرأ، أيُّها القارئ، «أجاثا كريستي» كما لم تقرأها من قبل، وستقرأ عن العائلة ما لم يُقلْ عنها أبداً.

في العنوان الرئيس، هناك ما يفصل بين كلمتَيْه اللتين تؤلِّفانه، وهناك لعبٌ بالكلمات أيضاً، لأن العبارة الثانية، في هذا العنوان، قد تحيل على فعل القتل كما قد تحيل على فعل الصمت؛ لهذا ترجمناه على هذه الصورة: الحقيقة - الصامتة/ القاتلة، ولنا في الكتاب ما يبرّر ذلك، في صفحات متفرِّقة منه:

« كلّما زاد مرضُ العائلة،...، زاد الخطابُ ابتعاداً عن الواقع، وازدادت الحقيقةُ صمتاً. من دون أن يستطيع أيّ كان أن يعود إلى قولها، ما دام أعضاء العائلة معتادين على لغةٍ مُضلِّلة» (ص93 - 94).

« الأقارب لا يتحرَّكون، ولا يفكِّرون؛ لأنهم يرفضون أن يقرّوا بأن الشرَّ موجودٌ في المنزل، وهم لا يستطيعون تقبُّل فكرة أن مَن وضعوا فيهم ثقتهم، دائماً، لم يكونوا يستحقّونها. وربّما كانوا يرتعدون من فكرة أن الحقيقة تَقتل، وأنّ بإمكانها أن تَقتلَ الجميع: هم أنفسهم ومن يحبّون والعائلة بأكملها» (ص 111).

الملاحظ أن روايات «أجاثا كريستي» هي، إلى اليوم، الأكثر مبيعاً، بعد الإنجيل، وشكسبير، وهي الأكثر ترجمةً إلى لغات العالم. والسؤال هو: كيف تتمكّن كاتبةٌ، تنتمي إلى عالم مات واختفى، من التواصل مع الناس والحديث إليهم في عصر غير عصرها، وعالَم غير عالَمها؟ وفي العمق، عمَّ كانت تتحدّث «أجاثا كريستي» في رواياتها؟ ما ذلك اللغز الكبير الذي جنّدت له عدداً كبيراً من الروايات من دون أن تصلَ إلى حلّه؟

الافتراضُ الذي انطلقت منه الكاتبة «سونيا فيرتشاك» هو أن الروائية «أجاثا كريستي» كانت تسائلُ العائلة، وأنها، بوضعها العائلة موضع سؤال، كانت تكشف النقاب عن شيءٍ يَعرفه كلُّ واحدٍ منّا، لكنه لا يريد رؤيته ولا مواجهته.

وما اكتشفته الكاتبة، في روايات الروائية، التي تدور كلّها، تقريباً، حول العائلات، هو أن الأمر لا يتعلَّق بجرائم داخل العائلات، فحسب، بل بذلك الشرّ الموجود بين الأقارب، أيضاً: علاقات القوّة بين الأقارب، وكيف تكون خفيّة إلى هذا الحدّ أو ذاك؛ انعدام الاحترام؛ الإذلال؛ التحكّم والتلاعب؛ الحرمان؛ سوء المعاملة أو زنى المحارم؛ الضحايا الذين يتحوَّلون إلى جلّادين...

وهكذا، تكشف الروائية أسوأ ما في العائلات، والأسوأ - تقول «فيرتشاك»- أنها على حقّ: لقد كتبت الروائية عن الطريقة التي تشتغل بها العائلات في زمانها وعالمها، لكن، في الواقع يبدو أنها تكتب عن ذلك الشيء الحسّاس داخل العائلات، في كلّ زمانٍ وكلّ مكانٍ.

ألَّفت «أجاثا كريستي» ستّا وستّين روايةً، ما بين (1915) و(1975)، وأكثر من خمسين رواية تعالج جرائم عائلية، أو كانت العائلة إطاراً لها. وهناك خمسٌ وعشرون من هذه الروايات، تتقدّم فيها شخصيةٌ على أنها شخصيةٌ أخرى: هناك آخر يحلُّ محلَّ الشخصية؛ هناك مسألة الازدواج والتضعيف؛ هناك مسألة الهويّة المخبّأة؛ هناك ذلك الآخر القرين الذي يشبهني، تقريباً؛ هناك مسألة الاستبدال: أطفالٌ جرى استبدالهم بعد ميلادهم مباشرةً...

وأوَّل شيءٍ نخرج به من كلّ هذه الروايات هو:

أننا لا نعرف الشيء الكثير عن هؤلاء الذين نعيش معهم وبقربهم؛ وأن هؤلاء الذين نحبّهم ونفترض أنهم يحبّونك تجدهم لا يريدونك على خير دائماً؛ وأنّ أجاثا كريستي تؤسِّس السرد، في رواياتها، تبعاً لإطارٍ نفسيٍّ، فلسفيٍّ، تقريباً، وأنها تمنح الجزئيّات اهتماماً كبيراً؛ لكن إذا كان «شيرلوك هولمز» يركِّز على المنهج، ويقول كيف ينبغي لنا أن نرى العالَم، فإن «بوارو»، و«ماربل» يكشفان عن مسألة أخلاقية: ما ينبغي لنا أن نراه





في هذا العالَم هو أن «العائلة شرٌّ»: أن البيوت، كأهلها، تشكو من الازدواجية في الشخصية: فهي تكشف وتخفي، تحمي وتسجن، تبني وتخرّب.. فالبيوت هي الأنساق البيئية حيث تتطوَّر العائلات أو تتراجع، وتتدهور. وبالنسبة إلى«أجاثا كريستي»، لكلّ بيتٍ عائليٍّ شخصيَّته الخاصّة. وإذا افترضنا أن للمنزل روحاً، فذلكَ ليس إلّا ما يدركه الزائر من خلال طريقة أهل المنزل في تدبير الزمان، والمكان، وتدبير الجسد أيضاً.

أن الشرَّ محليٌّ داخليٌّ، وليس شيئاً بعيداً وخارجيّاً، فالخيانة أو التهديد الأكثر شدّةً لا يصدران إلّا عن أناس أحببناهم، واستثمرنا فيهم كثيراً، فالحبّ أكثر خطراً منَ الكراهية، تقول «أجاثا كريستي».

في روايات «أجاثا كريستي»، الرجال والنساء سواسية أمام الجريمة، ومن الصغار إلى الكبار، فكلّ فرد من أفراد العائلة يمكنه أن يكون مجرماً أو ضحيّةً. وعندما يكون المجرم داخل العائلة، فلا أحد يريد أن يراه، ولا أن يعتقد بما اقترفه. والجرائم في العائلات هي على جميع المستويات والدرجات: رجلٌ يقتل أخاه؛ مراهقةٌ تشوِّه جسد أختها الصغرى الرضيعة؛ رجلٌ يقتل عمَّته؛ ابنٌ يقتل أباه؛ أمٌّ تقتل رضيعها ثم أختها التوأم بعد ذلك؛ أخٌ يقتل أخته؛ طفلةٌ تقتل جدَّها... وتنطلق الروائية من أن الشرَّ داخل العائلة مرتبطٌ بالظلم والتمييز والتنافس والغيرة، ومرتبطٌ بالنجاح والجمال والذكاء، أيضاً.

في العائلة، كما في حكاياتها ورواياتها، يكون للُّغة معنًى خفيّ، معنًى مخبَّأٌ؛ ومن الممكن قراءة الجملة الواحدة بطريقتَيْن مختلفتَيْن؛ وفي كلِّ حكاية عائلية، هناك صمتٌ، وبياضٌ، وثقبٌ، وصور، وبلاغة خاصّة. ومصدر هذه البلاغة الخاصّة (بلاغة الصمت) هو أن الشرَّ، عند البعض، لا يُقال، ولا ينبغي لنا- تبعاً للبعض الآخر- أن نقول شرّاً عن أقاربنا..؛ كما أن الحقيقة ليست بالشيء المحمود الذي يُقال داخل العائلة، دائماً، وبالنسبة إلى «أجاثا كريستي»، الصمتُ رياضةٌ عائليةٌ بامتياز: هناك، دوماً، هذا الخوف من تفجير العائلة، وزعزعة نظام الأشياء؛ وهذا ما يعرفه الوسط العائليُّ، لكنه يلتزم الصمت، فالصمتُ هو السائد. في العائلة، نحن نرى كلَّ شيء، لكننا نشتغلُ كأننا لا نرى شيئاً..وعندما يكون هناك صمتٌ أو حذفٌ، تأتي مَهمَّة القارئ، وهي أن يملأ البياضات، وأن يسدّ الثقوب، وأن يتصوَّر ما هو محذوف وغير مكتوب.. وبالتأكيد، هنا تكمن قوّة الأدب، وعظمته..!.

وختاماً، الحقيقةُ هي الموضوع المركزيُّ في روايات «أجاثا كريستي»؛ فعبر أعمالها الروائية كلّها، ومن خلال محقّقيها جميعهم، الشيء الوحيد الذي وضعته الروائية موضع سؤال هو: الحقيقة داخل العائلات.

وتختم الكاتبة «سونيا فيرتشاك» كتابها بالإشارة إلى المثل الشعبي الذي يقول: «لنغسل غسيلنا الوسخ داخل العائلة»، لكن السؤال (تتساءل الكاتبة) هو: ماذا لو رفضت العائلة القيام بهذا الغسيل؟ ماذا لو رفض الخَلف القيام بهذا الغسيل؟ هل ستبقى الحقيقة صامتةً من دون أن تكون قاتلةً؟

«أجاثا كريستي»، روائية بقدرات كبيرة، استطاعت الاشتغال بالجريمة التخييلية، وكانت بارعةً في ذلك، لأنها كانت تتفهَّم الشرَّ الإنسانيَّ، مقتنعةً بأن الناس يكره بعضهم بعضاً، وعلى هذا الأساس يتصرّفون، لأنّ الكراهية شيءٌ خاصٌّ بالكائن الإنساني، وبأفعاله وتصرّفاته وسلوكاته. ■ **حسن المودن**

قصّة القاضي والمتشرِّد لأحمد الصفريوي..

حين لا تكون الإثنوغرافيا سُبّة

يحدث، أحياناً، أن تتّسم العلاقة بين الكاتب المبدع والنقّاد، بكثير من التوتُّر، خاصّةً حين يكون مصدره سوءَ فهم شنيعاً، أو تحيُّزاً مسبقاً للقناعات الشخصية. ويعتبر أحمد الصفريوي، وهو أديب مغربي يكتب بالفرنسية (1915 - 2004)، مثالاً دالّاً على هذا الوضع؛ فقد انبرى معظم النقّاد لشخصه الوديع، باللوم والتأنيب، بدعوى «هروبيَّته» و«استقالته من الواقع»، و«الانشداه بالماضي»، وكذا لمحكيّاته الجميلة بالقدح والتثريب، بزعم أنها أدب « إثنوغرافي» و«فولكلوري» و«إغرابي».

وبالبداهة، كان لهذا التأويل المغرض أثر الجرح في وجدان أحمد الصفريوي الذي أبى، مع ذلك، إلّا أن يظلّ، في نصوصه، وفيّاً لعقيدته الأدبية، والجمالية، وهي أن ينذر نفسه، بتفانٍ وإخلاص، لتصوير المجتمع المغربي من جهة تشبُّثه، خاصّةً، بالتقاليد المحلِّيّة، والطقوس الاحتفالية العريقة، وتعلُّقه بالقيم الأخلاقية السلفية؛ وهوما يجعله، في نظري، منتمياً لفصيلة أولئك الكُتّاب (الآيلين إلى الانقراض، هذا إذا لم يكونوا قد انقرضوا فعلاً) ذوي النزعة الإنسية (humaniste) بالمعنى القويّ للكلمة؛ أعني تلك التي تقوم على الاعتراف المبدئي والمطلق بإنسانية الإنسان، أي بما هو أصلي وأصيل فيه؛ فمحكيّاته كلّها تتغنّى بقيم المودّة والوفاء ونكران الذات ومحبّة الآخر والتكافل والتسامح والكفاف والبساطة والتلقائية والإيمان بالقدر والتديُّن غير المتطرِّف والتفاؤل ورؤية جوانب الخير والجمال في الأشياء؛ وذلك على خلفية كلّ ما هو عتيق ونبيل وشاعري في مدينة فاس التاريخية، مسقط قلبه.

قلتُ له، ذات زيارة له في بيته، بعد أن عبّرَ لي عن تبرُّمه من التلقّي النقدي لنصوصه:

اتُّهمك النقّاد ظلماً بالرؤية الإثنوغرافية للواقع المغربي، والحال أننا لانعدم روائيّين مغاربة، يكتبون بالعربية، وبالفرنسية، تناولوا، في نصوصهم، ما يتفرَّد به المجتمع الفاسي، والمغربي، من عادات وتقاليد تتعلّق بالشعائر الدينية، وبطقوس الولادة والختان والزواج ودفن الموتى، وبطرق الأكل واللباس، وبحكايات النساء الحميمة على سطوح المنازل، وفي الحمّامات التقليدية.. وغيرها. ومع ذلك....

فقاطعني بنبرة استياء واحتجاج:

«ومع ذلك، لا توصف نصوصهم بالإثنوغرافية؛ لأنها، بكلّ بساطة، لا ترقى إلى مستوى هذه القيمة السامية. اسمع: إذا كانت الإثنوغرافية تعني تصوير عادات الناس البسطاء الطيِّبين، والاهتمام بالتقاليد المحلِّيّة، وتأبيد آثار الماضي المشعّة في الحاضر، فأنا أجهر بعقيدتي الإثنوغرافية، ولا أخجل، إطلاقاً، من كون نصوصي إثنوغرافية».

أمّا أنا، فأقول إن أحمد الصفريوي يكفيه فخراً أنه أسهم في صيانة جزء من التاريخ المغربي، ومن المخيال المحلّي، وفي حفظ الذاكرة الشعبية من الامّحاء، حتى ولو كان فَعَل هذا بلغة أجنبية.

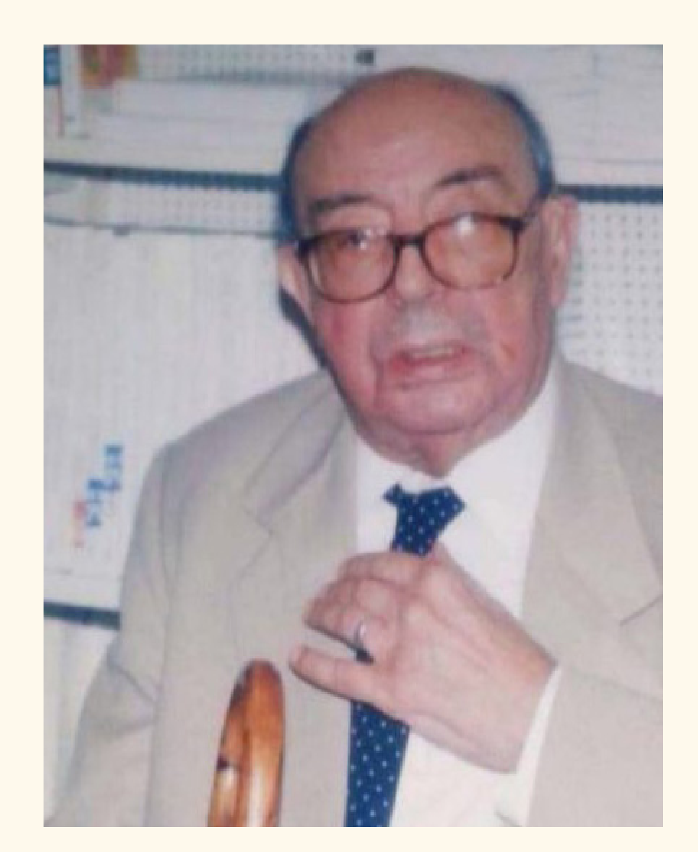
كم يغريني أن أشبّه كاتبنا بذلك الشاعر المتصوّف الحكيم، المتشرِّد والملغِز، الذي خصّه بحكاية جميلة تُلمّح أكثر ممّا تصرّح، وهي الحكاية التي قمتُ، شخصياً، بترجمتها بمتعة فائقة. في ما يلي نصّ الترجمة:

■ **تقديم وترجمة: رشيد بنحدو**

القاضي والمتشرِّد

«القاضي الحاجّ حمّاد يتذكَّر هذا جيّداً : حين جاءت الخادمة التي عنده لتخبره بأن متشرِّداً أشعث الشعر ورثيث الثياب ينتظره بالباب، كانت دادا مسعودة عاكفة على تحضير قصعة «العصيدة» احتفاءً بذكرى مولد النبي. كان اليوم، إذن، يوم عيد المولد، وكانت العادة، في مثل هذا اليوم، أن يفطر الناس في الصباح الباكر، فيحتسون «العصيدة» بواسطة ملاعق خشبية يغمسونها في صحن من الخزف الصيني يطفح بـ «السميدة» المخلوطة بعسل داكن عَطِرِ الرائحة.

وقد خاطب الحاج حمّاد خادمته الزهرة، قائلاً لها إنه



لا يعرف أيّ متشرِّد، ولا يرغب في معرفة واحد من فصيلة الناس هؤلاء، لكنها أجابته بأن مَنْ ينتظره بالباب لا شبه له، إطلاقاً، بأولئك المتسوِّلين المألوفين، وبأن النور يسطع من وجهه.

لكِ خيال جيّاش، قال لها.

ثم توجَّه نحو الباب، يحدوه في ذلك بعض الفضول، وخاصّةً رغبته، في يوم العيد هذا، في عدم معاكسة خادمته الصغيرة التي كان يعاملها معاملة ابنته، فوجد الرجل واقفاً مستنداً إلى الحائط المبنيّ بالآجر. كان طويل القامة، تشعّ عيناه بجمال فتّان، وتوحي هيأته، على رغم أسماله وآثار التعب في وجهه، بعزّة النفس والوقار. فإذا بالقاضي يتساءل مبهوتاً: هل هو في حضرة سلطان خرافيّ متنكِّر في هيئة متسوِّل انبعث، فجأةً، من أعماق زمان غابر، وأقبل إليه لينعم عليه بالمال والجاه؟

وقبل أن يفتح المتشرِّد فمه، بادره الحاجّ حمّاد القول :

- مولاي، الدار دارك، هلّا تفضَّلت بالدخول. ستأكل إذا كنت جوعان، وستشرب إذا كنت عطشان. نزِّلْني منزلة أخيك، ولا تتصرَّف في داري تصرُّف الغريب.

- إذا كنتُ طرقتُ بابك، فلأن يداً خيِّرة اقتادتني إليك. أشعر بأن ما قلتَه، قبل حين، لا لياقة فيه، ولا مجاملة. أجل، سأدخل، أ الحاجّ حمّاد، هيّا بنا، قدّم لنا «العصيدة» بالعسل حتى نحتفل معاً بالحدث الأعظم؛ مولدِ خير البشر، وأجمل نور في الكون.

ثم اتَّجه الرجلان نحو قاعة الاستقبال، وجلسا على أريكتَيْن فاخرتَيْن مكسوّتَيْن بالحرير، وتبادلا، في أثناء الأكل، أطراف الحديث على ضوء نور خافت، كرفيقَيْن متوادَّيْن عركتهما تصاريف الدهر، وخبرا بني آدم، وأفراحهم وأتراحهم. ولمّا أنهيا الأكل، اقترح القاضي على ضيفه، بلين وتأدُّب، أن يقيم في غرفة بمؤخَّر الحديقة، حيث يمكنه، بحرّية، وبدون كلفة، أن يصلّي أو يستريح، وهو ما وافقه عليه، دونما اعتراض أو تحفُّظ.

في إثر ذلك، خرج الحاجّ حمّاد لملاقاة أصحابه وأصدقائه الاعتياديِّين، لكنه لم يخبرهم بما حدث. وفي المساء، وبعد صلاة العشاء، عاد إلى داره، حيث استفسر خدّامه عن أحوال ضيفه، فأخبروه بأنه لم يغادر الغرفة طيلة اليوم، ولم يطلب طعاماً أو شراباً. فظنّ الحاجّ حمّاد أن ضيفه، ربّما يكون آثر أن ينام ليستريح، ويستعيد عافيته، فقصد غرفة الحديقة ليوقظه، ويعرض عليه أن يشاركه طعامِ العشاء؛ عسى ذلك أن يخفِّف تعبه، فوجد الرجل متمدِّداً فوق الفراش، متسربلاً بقميص أبيض، طويل ومرقَّع، لكنه نظيف، فبادر في عتبة الباب إلى تحيَّته بما يقتضيه الأدب:

السلام عليكم. فردَّ عليه:

وعليكم السلام. أنا عاجز عن القيام لاستقبالك، أيُّها الأخ الكريم، فمعذرة. لقد مشيت مدّة طويلة لأجل ملاقاتك، لكنني لم أكن أتصوَّر أن موتي مقدّر عليّ في ضيافتك. أنا، الآن، موقن بذلك. أترجّاك، إذن، أن تلبّي لي رغبة أخيرة: أحضِرْ لي أوراقاً بيضاء ومداداً وريشات للكتابة،فأنا حريص على أن أترك لك تذكاراً يكون بمنزلة تعبير مني عن سعادتي بالتعرُّف إليك..

فقاطعه الحاج حمّاد:

ماذا تقول، يا مولاي؟ دعك من الكلام عن الموت، لعلَّ برد الليالي، في أثناء ترحالك، قد جمَّد الدم في عروقك، وهذا يوجعك الآن، أو لعلَّ جسدك في حاجة إلى الراحة وإلى أطعمة مقوِّية. سأطلب إحضار طبيب ليلطِّف آلامك.

لا داعي لذلك أ الحاج حمّاد، فأنا لا أتألَّم. لست مريضاً. كلّ ما في الأمر أن أجَلي قد حان. أحْضِر لي الأوراق والمداد والريشات، وستعرف سبب رحلتي إليك، ومعناها، والغاية منها. هيّا، أ الحاج حمّاد، نفِّذ طلبي بسرعة. أحسُّ أن جسدي سيسلم روحه لبارئها.

أرخى القاضي عينيه في استسلام، ينظر إلى الأرض متنهِّداً، ثم قصد دولاباً أخرج منه حزمة أوراق، ودواة، وريشات من قصب، ثم وضعها بين يدي الرجل المحتضر، وقبل أن ينصرف، سأله إن كان يريد أن يأكل أو يشرب، فأجابه بالرفض، راغباً، فقط، في كمّية كبيرة من الشموع، وبعد أن زوَّده بها، ودّعه، والتحق بأهله.

وفي صباح الغد، زار الحاج حمّاد ضيفه باكراً، متمنِّياً له يوماً سعيداً ومستفسراً عن حاله. وبكثير من الجهد، أجابه بطيف ابتسامة، مؤكِّداً له أن ما بقي له من قوّة سيكفيه، بعون الله، لإنهاء ما تعاهد مع نفسه على إنجازه. كان مظهره يوحي بالدعة والهدوء وهو منهمك في الكتابة، رافعاً ركبته، مسنداً ظهره إلى مخدّات، وبجانبه كانت أوراق كثيرة متراكمة مكتوبة بخطّ أنيق. ومرّةً أخرى، امتنع عن الأكل والشرب.

وفي المساء، عاد القاضي إلى زيارته. كانت الأوراق تتكدَّس فوق الأوراق من غير أن يبارح الرجل فراشه.

وفي اليوم الثالث، وقبل أن يلتحق الحاجّ حمّاد بأهله،

عرّج جهة الحديقة، فكان أن لفت انتباهه استغراق الغرفة في ظلام مطبق. حيَّره الأمر، ثم بدأ ينادي، مرّةً تلو الأخرى: مولاي! يا مولاي! لكن الصمت كان وحده ما يجيب، فأسرع لإحضار فانوس، واقتحم الغرفة. كانت آخر شمعة قد انطفأت، بعد أن انقضت ذبالتها في مشكاة نحاسية، وأكداس الأوراق متناثرة على الأرض، غير بعيد عن الفراش، حيث كان الرجل مضطجعاً على ظهره، فاغر العينين، مرتخية قسمات وجهه. فاقترب منه، وحقَّق النظر فيه مليّاً قبل أن يطبق جفنيه بحركة في منتهى الرقّة واللطف، ثم تربَّع مباشرةً على الأرض، وشرع في تلاوة سورة من القرآن».

***

قل لنا، أ الحاجّ حمّاد: ما اسم هذا الرجل؟، وما مصير مخطوطه؟، وهل هو صالح للنشر؟

أبداً، لم أسأل ضيف الأيّام الثلاثة عن اسمه. أمّا المخطوط الذي ملّكني إيّاه، فمعظمه أضرمتُ فيه النار في لحظة تهوّر واستخفاف، حيث لم أحتفظ منه إلا بهذا النزر اليسير. هاؤم، اقرأوا أوراقه:

يا صِحابي..

أضع بين أيديكم عصارة تجربتي الطويلة والمؤلمة في الحياة، فلا تتخذنّها هزؤاً. انظروا إليها نظرة رفق ورأفة. تعرفون كم أنا فقير، ومع ذلك أمنحكم الكثير. فهلاّ تتقبّلون هبّة قلبٍ بسيط رهيف، قلب مفعم بالمحبّة والإخاء، فلا تُعرضوا عنه بابتسامة سخرية.

مأوايَ الطيني البارد يتَّسع لاستقبالكم، أدعوكم ليلاً إلى الروابي، لتشاركوني رؤاي وهَلْوساتي. تعالوا أنّى شئتم لنتسكَّع معاً في دروبي العتيقة، ولا تنسوا أن تأخذوا ملء أيديكم، باقات صور. إذا كنتم يائسين أو مكتئبين، فسأعلّمكم أناشيد تحبّب الحياة إليكم، وتشيع البهجة في أنفسكم.

يا صِحابي..

نحن نتكلّم اللّغة نفسها، أليس كذلك؟ فلننسَ أرذل العمر، ولنعد إلى لهونا ومرحنا. أوصيكم بإدمان الضحك. ليس في نيَّتي أن أعِظكم. حسبي أني أستعذب مخاطبتكم. فما أحلى أن يتكلّم المرء مع أصدقائه في أوقات الشدّة والوحدة. قولوا عني إني ثرثار، قولوا عني إني كسلان، انعتوني بالبلَه أو بالهبل، فلن يهمَّني كلّ هذا. أمّا أنا، فلن أفصح عن رأيي فيكم. لن أدينكم. أنا، كما أنتم، غير معصوم من التناقض والخطأ. خليط أنا من الغرور والأنانية... ألم يُخلق الإنسان ضعيفاً؟ لكني، كما أنتم، أتطلَّع إلى الحقيقة، وأصبو، كما أنتم، إلى المحبّة والتسامح. نحن جميعاً مدعوّون إلى الوليمة نفسها. لنأكل من الصحن نفسه، ولنشرب من القدح نفسه. لا تبعدوني عنكم كما لو كنت مصاباً بالطاعون.

إن من لا يخدم عشيرته لا يمكنه إلّا أن يسيء إليها. لكن، مَن يخدم مَن؟ بل ما معنى أن تخدم أحداً؟ لماذا إكراه الشاعر على أن يهتمّ بعالم يرفضه؟ إن تمجيد الغباوة ليس، أبداً، ديدنه.

كثيراً ما تقولون لنا، نحن -زمرة الشعراء-: تكلَّموا بلغة نستطيع فهمها، أو أمسكوا عن الكلام ! أمّا أنا، فأقول لكم : مهما تحاولوا عن الكلام ردعي، فما أنا بصامت! افهموا بأنفسكم، إن كنتم ترغبون في ذلك، وإلّا فلديكم ما شاء الله من فقهاء اللّغة والأساتذة والمنظّرين والجغرافيِّين والمؤرِّخين والعلماء ليساعدوكم على الفهم.

لا شيء عندي أعلّمكم إيّاه. أنا نفسي لا أعرف شيئاً. تتحدَّثون عن الحرّيّة ! كونوا معي أسخياء، وامنحوني حرّيّة أن أحلم، وأن أغنّي في أوقات فراغي. امنحوني حرّيّة أن أتدبَّر ذاتي كما أشاء، لأكون كما أشاء. امنحوني -باختصار- حرّيّة أن أحقِّق فرحي الأسمى.

لن أحكي لكم ما رأيته بأمّ عيني، وأنتم لم تبوحوا لي بأيّة أسرار. إن عالم الكلمات هو عالمي، فالكلمات أدوات عملي. إنها موادّ حيّة، جواهر جوهرية. حاجتي ماسّة إلى كلمات تطفح بالشمس والألوان. تارةً، أنا موسيقيّ، وتارةً رسّام، لكن العالم الذي أترنَّم به، وأرسمه ليس عالمكم. بحثتُ عنه في الواقع، فوجدته في أحلامي.

كيف يمكن لي أن أسيء إلى عشيرتي؟ هي تملك السلطة... دمغتْ جسدي بالنار... قيّدتْ اسمي في سجلّاتها الكبيرة... أمرتني بالطاعة... فانبطحتُ أمام أعيانها من أجلِ قسط من الراحة.. وكلّ يوم أقتل بعضاً من كياني؛ تلبيةً لنداء الواجب المقيت. فليكن. أنا راض بما يمليه عليّ قانون العشيرة. لا أتمرَّد، ولا أصرخ. إذا كنت لا أستحقّ أن آكل من الكعكة، فلن أمدّ إليها يدي، وإذا كان ماء هذه العين محبّساً على حلقوم ما، محظوظ، فلن يتطاول عليه فمي.

كلوا واشربوا -يا أصحابي- هنيئاً مريئاً، فخيرات الدنيا كلّها ملككم. عندكم شعراء ليخلّدوا مناقبكم، ويتغنّوا بلوعات الشوق في قلوبكم، ويُثنوا على آلهتكم. لديكم بهاليل يُنسُونكم ملل الاحتفالات الرسمية وقساوة الطقوس الدينية. تتفرَّجون على هرجهم الذي يستثير الضحك، وعلى مرجهم الذي يستدرّ الشفقة.

أيا صِحابي..

نهيتموني، ولمّا ينضب جشعكم. ماذا يهمّني أن أكون فقيراً؟ دعوني أخفِّف أحزاني. دعوني أغنِّ على مقام الألحان الذي يعجبني. اتركوا لي حرّيّة أن أختار موضوعات قصائدي. لا تنصتوا إلى أهازيجي، إن كانت لا تطربكم. وإذا شنَّفت إحداها آذانكم، فأنا أعرف ما ستقولونه، ستقولون: « إنه صوت شاعر آخر يدّعيه لنفسه». لا، صدِّقوني. فالصوت الذي تكونون قد استمعتم إليه، هو ما حباني الله -تعالى- إيّاه، فشكراً على نعمه.

كنت أصبحت غصناً ميِّتاً تذروه ريح الخريف، فشكراً لك، يا مولاي، على أن أرجعت لي غنائي. أحسّ برياح لواقح تسري في عروقي. يُخيَّل إليّ أن براعم تنبت، ببطء، في جسدي، وتوشك أن تتفتَّح عن أزاهير. ها قد عادت الشمس بعد طول انكساف عن كياني، طوال سباتي. هي ذي أشعَّتها تنعشني، كالسهام تخترقني، الدفء تبثّه في أعضائي، فترقص لها فرحاً روحي. فيا لروعة الفتنة التي تنبعث من هذا الضياء!

إلهي، كم يخيفني البرد والليل! ملكوتك يدعوني، الآن، إليه. لا وقت لي للحقد، ولا اقتدار لي على الخصام».

***

أخبرنا، أ الحاج حمّاد، بما تلمّح إليه هذه الأوراق...

لا أعرف، لا أعرف، ثم ماذا عساها أن تلمّح إليه من معانٍ؟ حسْبُها أنها رسالة من صديق ائتمنني عليها.


الدوحة
المرآة الموريسكيّة

الدوحة
بيتر هاندكه..
نوبل ولعنات أخرى!
الذكاء البشري

الدوحة
المدينة الفاسدة!

الدوحة
فلسطين
ضمير العالم

الدوحة
صدمة الجائحة

الدوحة
نظرية المؤامرة..
الكأسُ المسمومة!

الدوحة
الكلمة المشتعلة!
رسائل إلى ساعي البريد

الدوحة
خلف النوافذ
(شهادات من الحجر المنزلي)

الدوحة

الدوحة
التطبيع
والسراب!

الدوحة
القصة القصيرة
في قطر

الدوحة
الضباب الصامت!

الدوحة
ويكيبيديا
الباب الخلفي

الدوحة
لويز غلوك
تجاوز الخسارات

الدوحة
غالب هلسا
شرف الكتابة

الدوحة
فرج دهام
فنّان اللامرئي

الدوحة
ألف أزمة وأزمة!

الدوحة
الحياة بنصف وجه!
لقاءات:
هل يمكن للنقد
أن يكون أدباً؟

الدوحة
إصلاح الحياة!
توفيق الحكيم
في كشوف التطهير

الدوحة
إدغار موران
مئة
سنة

أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

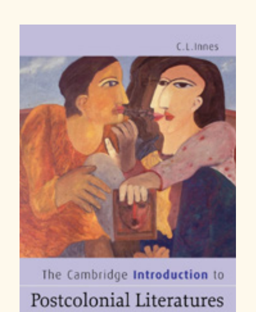
مواطنو العالم:

قراءة الأدب مابعد الكولونيالي

شهد القرن الماضي ازدهاراً غير مسبوق في الرواية، والشعر، والدراما، في بلدانٍ كانت مستعمرات بريطانية سابقة؛ الأمر الذي نتج عنه تغيّرٌ في خارطة الأدب الإنجليزي.

يستكشف كتاب «مقدّمة كامبردج في الآداب مابعد الكولونيالية Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures» الذي ألّفته البروفسورة «لين إينيس Lyn Innes» - وهي أستاذة مميَّزة في ميدان اختصاصها - مدًى واسعاً من الكتابات مابعد الكولونياليّة من مناطق مختلفة ناطقة بالإنجليزية، منها إفريقيا، وأستراليا،والمنطقة الكاريبيّة، والهند، وإيرلندا، وبريطانيا. تقارن «إينيس» بين الطرق التي استخدمها الكُتّاب في تشكيل الهويّات الجمعية المشتركة، كما تسائلُ القيَم والتمثّلات الخاصّة بشعوب الأمم المستقلّة التي كانت خاضعة للهيمنة الكولونيالية البريطانية.

وُلِدَت «لين إينيس» في أستراليا، وتخرَّجت في «جامعة سيدني» قبل أن تمضي اثنتي عشرة سنة في الولايات المتَّحدة الأميركية طالبة دراساتٍ عليا، ومحاضِرة جامعية، وقد أكملت أطروحتها الجامعية للدكتوراه في «جامعة كورنيل» عن (الهويّة الوطنية الثقافية السوداء، والإيرلندية)، ثم مارست التدريس في «جامعة ماساتشوستس - أمهرست»، حيث كان الروائي النايجيري «تشينوا أتشيبي» يعمل أستاذاً للآداب الإفريقية هناك، ثم أصبحت محرّرة مشاركة في مجلّة «OKIKE»، وهي مجلّة متخصِّصة بالكتابات الإبداعية الإفريقية، أصدرها «أتشيبي». انضمّت، عام (1975)، إلى التدريس في «جامعة كنت» البريطانية ضمن برنامج لتبادل المحاضرين، وبقيت في تلك الجامعة لسنوات عديدة لاحقة.

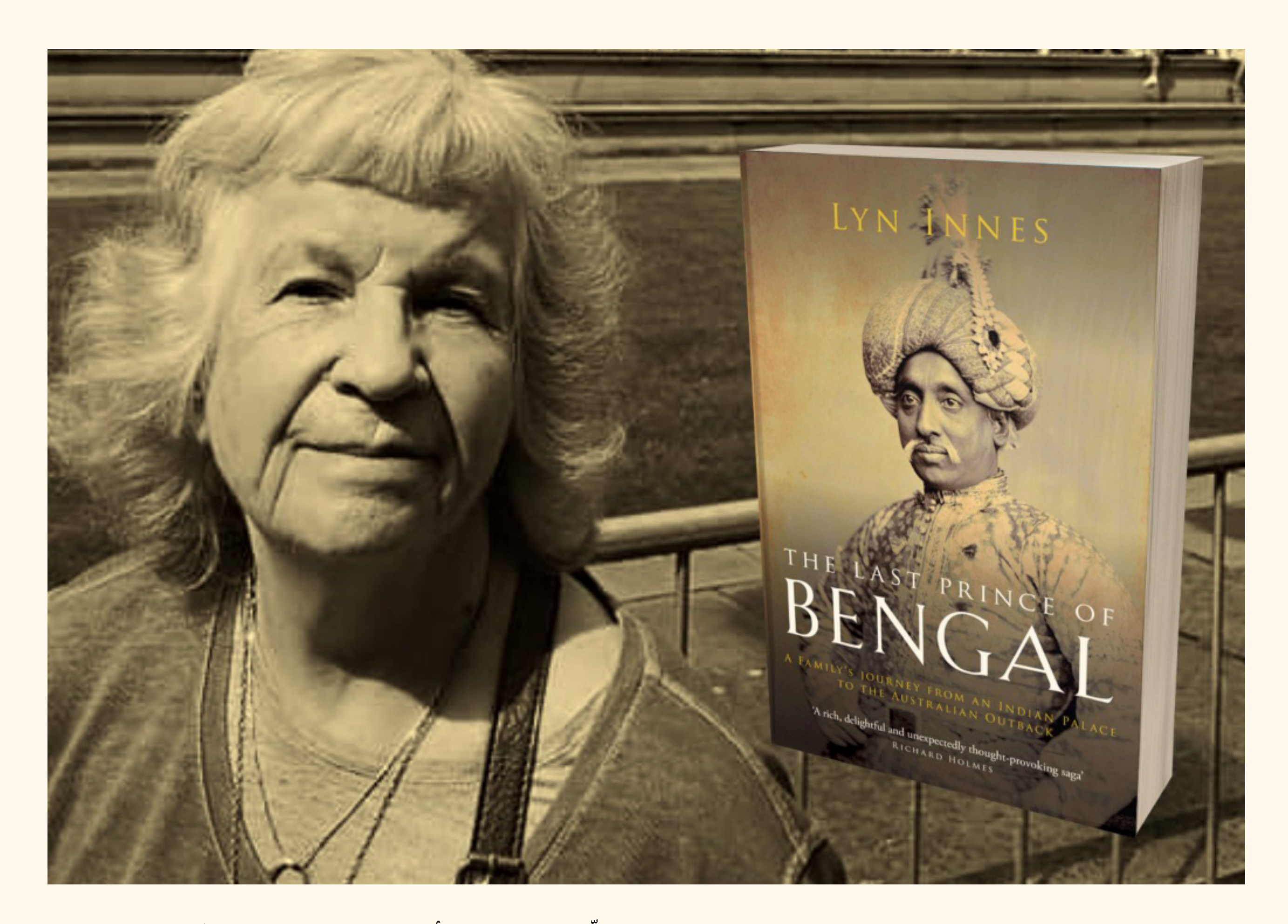


درّست «إينيس» برامج دراسية عديدة، منها: الدراسات الإفريقية، والأدب الأسترالي، والأدب الإيرلندي، كما شاركت عدداً من زملائها الأساتذة في قسم اللّغة الإنجليزية، جهودهم لتأسيس مركز للدراسات الكولونيالية ومابعد الكولونيالية، وأسهمت في تصميم برنامج دراسة الماجستير للدراسات مابعد الكولونيالية في «جامعة كنت».

المادّة الآتية، ترجمة للفقرات الأولى من الفصل الأخير من كتاب «مقدّمة كامبردج للآداب مابعد الكولونيالية» المشار إليه في التقديم. الفصل بعنوان «مواطنو العالم: قراءة الأدب مابعد الكولونيالي - Citizens of the world: reading postcolonial literature»، ويمكن للقارئ أن يشهد ذكر اسم الحاصل على «نوبل» الآدب (2021) «عبد الرزاق قرنح» في هذا الفصل، وقد ورد اسمه (عبد الرازق)، بحسب الصيغة الإنجليزية التي كُتِب بها.

نص الترجمة:

على مدى ماينوف على الأربعين سنة الماضية، اجتذبت أعمال الكُتّاب مابعدالكولونياليين، في بريطانيا والمستعمرات البريطانية السابقة، جوائز أدبيّة مرموقة عديدة: مُنِحت جائزة «نوبل» في الآدب لكلّ من الكاتب الروائي الأسترالي «باتريك وايت»، والكاتب المسرحي والشاعر والروائي النايجيري «وول سوينكا»، والشاعر الكاريبي «ديريك والكوت»، والمؤلِّف الترينيدادي «في. إس. نايبول»، والروائية الجنوب إفريقية «نادين غورديمر»، والشاعر الإيرلندي «شيموس هيني»، (مثلما مُنِحت في وقت أبكر من القرن العشرين، للكاتبَيْن الإيرلنديَّيْن: «دبليو. بي. ييتس»، و«صامويل بيكيت»)، كما أن مايقارب نصف الفائزين بجائزة «مان بوكر» الروائية البريطانية المرموقة الأكثر حظوةً، ومنذ انطلاقتها في عام (1969)، هم كتّابٌ من مستعمرات بريطانية سابقة، من ضمنهم سلمان رشدي (الذي وصفت روايته «أطفال منتصف الليل» (1981) بأنها أفضل أعمال «البوكر» قاطبةً)، وتضمّ قائمة حائزي



«مـان بوكـر»: (جي. إم. كوتزي (حازها مرتين) - بيتر كاري (حازها مرَّتَيْن) - فـي. إس. نايبـول - مايـكلّ أونداتشـي - مارغريـت آتوود - بـن أوكـري - كيـري هولـم - ناديـن غورديمر - تومـاس كينيللي - جَي. جـي. فاريـل - رودي دويـل - جـون بانفيـل - أرونداتـي روي - روث بـراور جادفـالا)، وقـد ظهـرت أسـماء العديـد مـن هـؤلاء الكاتبـات والكتَّـاب علـى قائمـة «مـان بوكر» القصيرة مـرَّات عدّة، مثلمـا فعـل كتّـاب مابعـد كولونيالييـن، منهـم: وليـم تريفـور، وعبـد الـرازق غورنـاه، وروهنتـون ميسـتري، وكارول شـيلدز، ودوريـس ليسـنغ، وأنيتـا ديسـاي، وأندريـه برينـك.

كان النقّـاد والصحافيّـون سبّاقين في الإشارة إلى حقيقة أن الجوائـز الأدبيّـة توفـر شـعبية مُرَحَّباً بها؛ لا على صعيـد مموّلي تلـك الجوائـز، فحسـب، بـل لناشـري الأعمـال الأدبيّـة للمؤلّفين علـى حـدّ السـواء، وقـد صُمّمـت جائـزة «مـان بوكـر» بطريقة يتمّ معهـا تعظيـم القبـول الجماهيـري، ثـم مبيعـات الكتـب، مـن خـلال الإعـلان عـن القوائـم القصيـرة للكُتّـاب، وكذلـك تشـجيع تخميـن القـرّاء، ومشـاركتهم فـي توقّـع الفائزيـن، قبـل الإعـلان المتلفَـز عـن الفائـز. تَشـاركَ الكثيـر مـن النقّـاد (وأنـا معهم) رأي «ريتشـارد تـود - Richard Todd» فـي أن جائـزة «مـان بوكـر» شـجَّعت تدعيـم الإدراك المتعاظـم بشـأن كـون بريطانيا مجتمعاً تعدُّدياً[1]، وسـاهمت الجائـزة في تقديـم التقديـر الـلازم والكافي للكتّـاب فـي نطـاق (الكومنولـث)؛ وبرغـم هـذا الأمـر، شـجَّعت النجاحـات المرموقـة التـي أحرزهـا الكُتّـاب مابعـد الكولونياليّين مـع هـذه الجائـزة، وجوائـز كثيـرة أخـرى غيرهـا، علـى نشـأة نوع مـن المـزاح السـاخر الـذي يدعـم الشـكّ السـائد لـدى بعـض النقّـاد الذيـن يـرون أن المركـز الكولونيالـي حـدّد سـمات الكتابة مابعـد الكولونياليـة بمـا يتـلاءم مـع الغايـات النهائيـة الخاصّـة بـه، وأنـه ابتغـى، مـن وراء الجوائـز المرموقـة، تحديـد توجُّهـات الأعمـال التـي ينبغـي لهـا أن تتقـدَّم علـى غيرهـا، طبقـاً لرؤيـة المركـز الخاصّـة. وعلـى أسـاس هـذه الرؤيـة، يدّعـي بعـض النقّـاد الأفارقـة والأفارقـة الأميركيّيـن أن منـح جائـزة «نوبـل» فـي الأدب لِـ«وول سـوينكا» و«ديريـك والكـوت» (حتـى إلـى «تونـي موريسـون») أشّـرت علـى حقيقـة أن كتاباتهـم كانـت أكثر (أوروبيّـة) و(نخبويّـة تختـصّ بالأقلِّيّـة المهيمنـة - elitist) بـدل أن تنطـوي علـى الأصالـة المحلّيّـة الإفريقيـة أو الكاريبيـة. إن الحقيقة المؤسَّسـة على كون شركة «ماكونيل - McConnell» التـي تتولّـى رعايـة جائـزة «مان بوكر» قد تأسَّسـت في «غويانا»، وحصلـت على عوائدها المالية من إدارة مزارع قصب السكر في منطقـة «ديميـرارا»، إلى جانـب أن واحداً مـن المعايير المطلوبة فـي منـح الجائـزة هـو أن يكـون العمـل المترشِّـح منشـوراً فـي بريطانيـا* - كلّ هـذه العوامل عزَّزت الشـكّ فـي أن رعاية الجوائز الأدبيّـة، وتوفيـر التمويـل الـلازم لهـا إنْ هـو إلّا شـكلٌ آخـر مـن أشـكال الكولونياليـة الجديـدة.

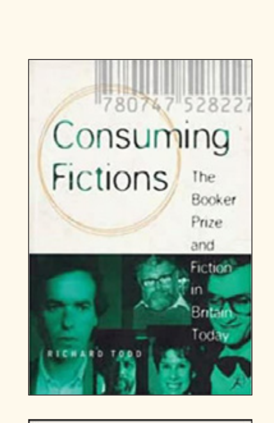
من المؤكَّد أنّ الشـكوك قد أثيرت بشـأن التنظيم المؤسَّسـاتي الكامـل للدراسـات الأدبيّـة مابعـد الكولونياليـة، مـن طـرف نقّـاد كثيريـن، مثـل «إعجـاز أحمـد» الـذي يرى فـي التأكيد علـى الأدب المكتـوب بالإنجليزيـة، والتعشـيق بيـن هـذا الأدب والنظريـة مابعـد البنيويـة، عامـلاً معيقـاً لتطـوُّر الآداب والمجتمعـات المحلّيّـة الأصيلـة[2]، وفـي الوقـت الـذي رحّـب فيـه الكثيـر مـن

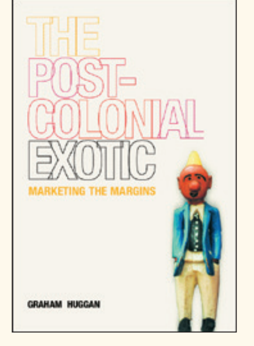
النقّـاد والأسـاتذة بالنموّ المضطرد فـي حقـل الدراسـات مابعد الكولونيالية، أبدوا علامات القلق بشـأن الاعتبـارات التـي قـد تعلـق بفهمنـا لتلـك الدراسـات مـن خـلال التشـييد المتسارع للهيـاكل الأدبيّـة راسـخة البنيـان، وكذلـك عبـر الاعتماد على ناشـرين محدَّديـن، وأنتولوجيـات محـدَّدة لجعـل الأدب مابعـد الكولونيالـي فـي متنـاول القـرّاء. إلـى جانـبِ ذلك، تمَّ تطوير قيم ومفاهيم مثل (الأصالة المحلّيّة - authenticity) و(الغيريّة - otherness) و(الهُجْنة - hybridity)، وتضمينها في المناقشات الخاصّـة بالكتابات مابعـد الكولونياليـة، علـى نحـوٍ بـدت فيـه النصـوص الحاويـة علـى هـذه المفاهيمَ تختـصُّ بالاهتمـام المتواصـل بـكلّ مامـن شـأنه جعـل الكتّـاب يبـدون غيـر متخاذليـن فـي مساءلة الهيـاكل الأدبيّـة موَطّـدةِ الأركان، وبخاصّـة تلـك التـي اتَّخـذت سـمة «نماذج فكريـة - paradigms» نقديـة مابعـد كولونياليـة محدَّدة. سـبقَ لِـ«غراهام هوغـان - Graham Huggan» أن حلَّـلَ، وانتقـد مأسسـة الآداب مابعـد الكولونياليـة، وتسـويقها لمحـض تأكيدهـا علـى فكـرة «الدخيـل - The Ex-otic»؛ ذلك التأكيد الذي نشأ جزئيّاً؛ بسببِ طغيان مفاهيـم مثـل (الغيريـة) و(الأصالـة المحلّيّـة) فـي النظريـة مابعـد الكولونياليـة. يجـادل «هوغـان» في أن أعمـال كتّـاب مثـل: حنيـف قريشـي، ونايبـول، ورشـدي، توفِّـر أمثلـة لِـ(التهميـش المُمسـرح)؛ أي التمثيـل الدرامـي لحالـة المـرؤوس التـي يشـعر بها هـؤلاء إزاءِ الفوائـد المتخيَّلـة التـي يجنيهـا الحضور ممّـن يشـكِّلون أكثريـة[3]. وفـي الوقـت الـذي يعترف فيـه «هوغـان» بالنيّـة التدميريـة التـي ينطـوي عليها (التهميـش المُمَسـرح) لهـؤلاء الكتَّـاب، يبتغـي تحـدّي «النمطيـات - Prototypes» السـائدة لـدى الأغلبيـة، والتـي تميـل إلـى خلـع صفـة (الدخيـل) علـى الآخـر. يشـير «هوغـان» إلـى أن أعمـال هـؤلاء الكتّـاب، غالبـاً مايتمّ تسـويقها وقراءتهـا بعـونٍ من مفاهيـم (التهميـش) و(الغيريـة)، وهـذه عمليةً يرى فيهـا «هوغـان» خلقـاً لِـ(الحالـة الدخيلـة مابعـد الكولونياليـة)؛ الحالـة الرامية لتأهيل الآخر، أو كما عبّـر «هوغـان» ذاتـه «نمط مـن الإحسـاس الجمالي يتـمّ معهـا تأهيل الآخر مع سياقِ القيم والمفاهيم السـائدة، حتـى لو بدا الأمر غريباً وغير معهود»[4].

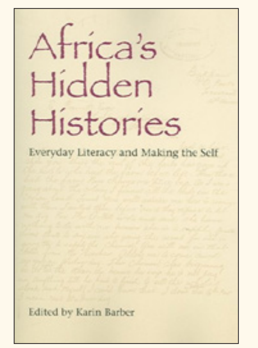
يستشـهد «هوغـان» بمفهـوم «بييـر بورديـو - Pierre Bourdieu» عـن الرأسـمال الثقافـي المكتنـز مركزيّـاً، وهرميّـاً (الـذي يتـمّ التفـاوض بشأنه مـن خـلال الاحتكاكات بين منتجي السـلع، ومسـتهلكيها)، وبواسـطة هـذه الاحتـكاكات يتـمّ إضفـاء الشـرعية علـى أنـواع محـدَّدة مـن الكُتّـاب، مـن خـلال الجوائـز المرموقـة ومراجعـات الكتـب المعتبـرة والمفضّلـة...، وغيـر ذلـك، ومـن خـلال امتلاك السـلطة علـى تضميـن كتّـاب محدّديـن في المناهج والمقـرَّرات الأكاديميـة. يبتغي «هوغان»، في عمله المعنـون بـ«الدخيـل مابعـد الكولونيالي - The Postcolonial Exotic» عـام (2001) مسـاءلة مايـراه (المترتّبـات الإمبرياليـة الجديـدة للصناعـة الأدبيّـة / النقديـة مابعـد الكولونياليـة المتمحـورة علـى المركـز الغربي، والمعتاشـة على موائـده) - صناعـة تعتمـد، بصـورة رئيسـية، اللّغـةِ الإنجليزية، ودور النشـر في لندن ونيويورك، وتوفِّر المنتجـات المترجمـة للمسـتهلكين فـي الحواضـر المدينيـة العالميـة الكبـرى، مفضّلـةً (بعضـاً مـن الكتّـاب ذوي الشـهرة المدَوِّيـة: أتشـيبي، ونايبـول، ورشـدي)، إلـى جانـب (النقّـاد الثلاثـة المعتَبَريـن نجومـاً اسـتعراضية: بابـا، وسـعيد، وسـبيفاك)[5].

إن الأسـئلة التـي يطرحهـا «هوغـان» هـي فـي غايـة الأهمِّيـة، ويحتـاج أيّ قـارئ للكُتّـاب مابعـد الكولونياليّيـن أن يضـع تسـاؤلات «هوغـان» موضع تدقيـق معمّـق، رغم أنه يمنح أهمِّيّة أكبر، واعتباراً أعلـى - علـى مـاأرى - لِـ(القُـرّاء الغربييـن) الذيـن هـم، علـى كلّ حـال، جماعـة مختلفـة المشـارب إلـى حـدود أبعـد بكثيـر ممّـا تفترضـه محاججـات «هوغـان» الخاصّـة: تؤكّـد البيانـاتِ المنشـورة بخصوص كتب «تشـينوا أتشـيبي»، مثلاً، أن معظم قرّائـه هـم أفارقـة، وليسـوا أوروبيّيـن أو مـن أميركا الشـمالية. ومـن جانـب آخر، أشـار بعض الأسـاتذة منهم «كارين باربر - Karin Barber»، و«ستيفاني نيويـل - Stephanie Newell» إلى أهمّيّة شـبكات النشـر والتسـويق المحلِّيّة في نيجيريا[6]، في حين أشـار أحمـد، وآخـرون إلـى ازدهـار الكتابـة والنشـر بلغـات متعـدِّدة فـي شـبه القـارة الهنديـة (تعـدّ اللّغـة الإنجليزيـة فيهـا محـض لغـة واحـدة مـن بيـن لغـاتٍ عـدّة)، كمـا أشـاروا إلـى نمـوّ حضـور أدبي محلِّـي فـي تلـك المنطقـة.

لـم يكـن القبـول والترحاب هـو الحالـة السـائدة مـع العديـد مـن الأعمـال المضـادّة للكولونياليـة ومابعـد الكولونياليـة فـي الأدب؛ بـل طـال الحظـر تلـك الأعمـال، وعُـدَّت غيـر متاحـة فـي البلـدان التـي ينتمـي إليهـا كُتّـاب تلـك الأعمـال: فـي جنـوب إفريقيـا، طـال الحظـر الكثيـر مـن الأعمـال التـي أعتُبِـرت تجريبيـة وحداثيـة بنـاءً علـى اعتبـارات أخلاقيةٍ أو سياسـية، وتضمّ قائمة الكتب المحظورة بعضـاً مـن ألمـع الأسـماء، وأكثرهـا شـهرةً، منهـا: بيتـر أبراهـام - برينـك - غورديمـر - أليكـس لاغومـا - لوريتـا نغكوبـو، كما مُنِـع القرّاء في جنوب أفريقيا مـن قـراءة نصـوص لكُتّـاب منهـم: آي كـوي أرمـاح - ليونـارد كوهيـن - لانغسـتون هيـوز - مارتـن لوثـر كينـغ - سـتيفن كينـغ - نغوغـي واثيونغـو...، وكذلـك وودي آلـن !!!. ومـن المثيـر الـذي يدعـو للدهشـة، فـي هـذا الشـأن، أن عمـل «إيرنسـت همنغـواي» المسـمّى «عبـر النهـر ونحـو الأشـجار - Across the River and Into the Trees» عـام (1950) قـد مُنِـع فـي كلّ مـن جنـوب إفريقيـا، وإيرلنـدا !!.







إن مثل هذه التحديدات عنَت أن الكثير من الحوادث تمّ قمعها، وأن الحيوات والثقافات الخاصّة بالسود أو الملوّنين في جنوب أفريقيا، كانت إمّا غير مُمثّلة على الإطلاق، أو مُمثّلة على نحو محدود أو مشوّه، وبالنسبة إلى هؤلاء الذين كان بمستطاعهم الوصول إلى الأعمال التي طالها الحظر، فإن واحداً من تأثيرات الحظر كان جعل الموضوعات (الثيمات) السياسية، والعرقية، والعنصرية تتصدّر طليعة الثيمات الروائية والشعرية السائدة والتي لولاها -ربّما- لقُرئت تلك الأعمال بطرق أكثر تعقيداً وابتعاداً عن روح الثيمات التي أشرنا إليها.

يمضي هذا الفصل في إثارة أسئلة حول تجربة قراءة النصوص مابعد الكولونيالية، كما يقترح الفصل بعضاً من الطرق التي تتمايز بها تجربة تلك القراءة بين القرّاء المنتمين إلى المجتمع ذاته الذي ينتمي إليه الكاتب، والقرّاء غير المنتمين لذلك المجتمع: إن الإفتراض السائد، هنا، هو أن قراءة أيّ نصّ مضادّ للكولونيالية أو نصّ مابعد كولونيالي هي عمليّة قد يفترض فيها القُرّاء عدداً من الافتراضات الهوياتيّة، بما يجعلهم مدركين للعلاقات الجامعة بين تلك الافتراضات (منها الافتراضات الخاصّة بالعلاقات السلطوية). سأستكشف دور القرّاء المفترضين في قراءة نصوص مثل «يوليسيس»، إلى جانب أعمال مضادّة للكولونيالية ومابعد كولونيالية أخرى، ومن بعدها سندرسُ الكيفية التي يمكن بها، لهذه الأدوار القرائية، تشكيلُ الاستجابات المتوقّعة من جانب القرّاء الحقيقيّين في بقاع وأزمان مختلفة.

إن معظم التحليلات النقدية للكتابة مابعد الكولونيالية تفترض، بطريقة مسبقة، وعلى نحو صريح أو ضمني، أن القارئ؛ إمّا أن يكون فرداً في أمّة الكاتب (مثلما فعل بينيدكت أندرسون في عمله «مجتمعات متخيّلة Imagined Communities» المنشور عام (1983)، أو أن يكون القارئ مواطناً كوسموبوليتانياً غربياً مثلما هي الحالة السائدة، حقّاً، أكثر من سواها. نلمح، في عمل «هوغان» المعَنْوَن بـ«الدخيل مابعد الكولونيالي» أو في عمل «تيموثي بريnan» المعنون بـ«في الوطن ضمن هذا العالم» (1997) افتراضاً سائداً مفروغاً منه بأن القارئ هو أميركي أو أوروبي، وثمّة القليل، فحسب، من التفريق بين أنواع القرّاء الغربيّين؛ وكنتيجة لهذا، نشأ افتراض ضمني آخر بأن النصوص مابعد الكولونيالية يمكن قراءتها بطريقة واحدة، وأن ثمّة قراءة عالمية موحَّدة تجمعها، ويعلن «هوغان» أن عمل «أتشيبي» المعَنْوَن بـ«الأشياء تتداعى» (1958) يتوجّه، بصورة ضمنية، لمخاطبة أنموذج من القارئ الغربي الذي تمّت هيكلة نشأته بوصفه غير مُنتم لسياق البيئات الثقافية التي تفصح عنها مثل تلك الأعمال[7].

يعترف الكثير من النقّاد بأن مسألة انطواء النصوص (مابعد الكولونيالية) على تعدُّدية ثقافية أو غموض مفاهيمي هي خاصّية تتبع النصوص ذاتها بدلاً من اعتبارها نتيجة حتمية للقراءات المختلفة للنصّ، وفوق ذلك، يمكن لتلك الاستجابات المختلفة للقارئ، أن توجد بدرجات متفاوتة لدى القارئ ذاته، وسأجادل، هنا، بأن هيكلة القارئ متعدِّد الرؤى أو الهجين، هي واحدة من الخاصِّيات الفريدة التي تحوزها النصوص مابعد الكولونيالية، بغضّ النظر عمَّا إذا كانت تلك النصوص قد نشأت في إفريقيا أو شبه القارة الهندية أو إيرلندا.

من الواضح أن هناك الكثير من الأسئلة التي تثيرها التعقيدات المحيطة بقرّاء النصوص مابعد الكولونيالية، وكذلك بأشكال القراءات والاستجابات التي قد تنشأ عن تلك القراءات، ولم يُخفِ العديد من الكُتّاب والنقّاد مابعد الكولونياليّين احتفاءهم بصفتهم ثنائية الأوجه؛ أي كونهم منتَمِين ولامنتمين للفضاء مابعد الكولونيالي؛ هنا يمكننا، وعلى نحو طبيعي، التساؤل بشأن الاختلاف المتوقَّع في الاستجابة التي يبديها قارئ منتم للجغرافية مابعد الكولونيالية عن تلك التي يُبديها قارئ لامنتم إلى تلك الجغرافية؛ أي: كيف تختلف القراءة النايجيرية بلغة «إغبو - Igbo» لرواية «الأشياء تتداعى» عن قراءتها باللّغة الدنماركية أو الإنجليزية أو الأميركية الشمالية؟ وكيف تختلف استجابة القارئ البريطاني لأشعار «ليز موراي - Les Murray» عن قراءتي، باعتباري أسترالية لها الخلفية الريفية ذاتها والخلفية الحضرية ذاتها التي كانت لدى موراي؟ من المهمّ، للغاية، أيضاً، توضيح الكيفية التي يمكن بها للسياق الذي يتمّ فيه نشر الكتاب وقراءته، أن يكيّف استجابات القرّاء، ويعدّلها.

يمكن للمرء -إلى حدّ ما- أن يوفّر إجابات مجتمعية (سوسيولوجية) لأمثال التساؤلات السابقة، بوساطة إيراد مسوحات متعدّدة، وتدقيق مراجعات الكتب، وقد بدأ هذا الأمر، فعلاً، فيما يخصّ تأريخ (الكتاب مابعد الكولونيالي)، وأنماط نشره، والاستجابات التي تلقّاها[8]. سيركِّز هذا الفصل على المعضلات والموضوعات مابعد الكولونيالية بدلاً من محاولة توفير مسوحات ميدانية، وتقديم بيانات إحصائية.

إن حجّتي بشأن الموضوع السابق هي أن العديد من الكُتّاب المناهضين للكولونيالية ومابعد الكولونيالية يختلفون عن الكُتّاب الأميركان، والإنجليز، والأوروبيين الحداثيّين ومابعد الحداثيين في طريقة إحساسهم وتعاطيهم مع نوعَيْن من القرّاء: النمط الأوّل هو الجماعة ذات الاتصال المباشر مع الكاتب، والمنتمية إلى فضاء الشعب المُستعمَر أو الموسومة بسماته. أمّا النمط الثاني فيتمثّل بجمهرة القرّاء العالميين من خارج حدود الفضاء الكولونيالي الذي ينتمي إليه الكاتب، ولكنها مرتبطة به، غالباً، (بروابط ثقافية الطابع).

■ لين إينيس □ ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي

** تمّ إبطال هذا الشرط قبل بضع سنوات.

الهوامش:

1- Richard Todd, Consuming Fictions (London: Bloomsbury, 1996), p: 83.

2- Aijaz Ahmad, In Theory: Classes, Nations, Literatures (London: Verso, 1992), p. 95-122.

3- Graham Huggan, The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins (London: Routledge, 2001), p: xii..

4- Ibid., p: 13.

5- Ibid, p: 4.

6- See Karin Barker, ed., Africa's Hidden Histories: Everyday Literacy and Making the Self (Bloomington: Indiana University Press, 2006), and Stephanie Newell, West African Literature (Oxford: Oxford University Press, 2006), chapter 7.

7- Huggan, The Postcolonial Exotic, p: 46.

8- See, for example, the international conference 'The Colonial and Post-Colonial Lives of the Book 1765-2005: Reaching the Margins',which was held at the Institute of English Studies in London from 3 to 5 November (2005).

فيلم «Free Guy»

ما بَعد موت المُؤلِّف!

لا يبدو الفيلم الذي كتبه «مات ليبرمان» و«زاك بين» يقدِّم فكرة جديدة قائمة بذاتها، بل يعيد توليف أفكار طرحتها السينما سابقاً بمزج ممتاز. فالبطلُ كمصدر تسلية للآخرين في عالم مزيَّف شاهدناه في فيلم «The Truman Show»، وتمرُّد البرنامج ضد المُبرمِج في «The Matrix»، والصدام بين الواقع الفعلي والواقع الافتراضي في «Ready Player One»، وصراعات الملكية الفكرية في عالَم البرمجة كان موضوع «The Social Network»، ومشاعر الحب والحميمية بين البشر والذكاء الاصطناعي في «Her». وحين تمتزج كلُّ تلك الأفكار البراقة بعملٍ واحد، فالمزجُ يحتاج لأصالة لا تقلُّ عن أصالة كلّ فكرة على حدة.

رغم أزمة كورونا، جاء فيلم «Free Guy»، للمُخرج الكندي «شون ليفي»، ليكسر حالة الركود الملحوظة في صناعة السينما الأميركيّة، ويدخل بين قائمة أنجح أفلام موسم الصيف الماضي، فحطَّم عدداً من الأرقام القياسية في شباك التذاكر وفق معطيات الأزمة، وجمع حوله طائفة كبيرة من المُعجبين، مثلما أثار حالة من النقاش والتفاؤل بمُستقبل دور العرض والقصص الأصلية في هوليوود مقابل أفلام المنصّات والسلاسل.

يقدِّم «Free Guy» وجبة ترفيهية مُشبعة وسهلة الهضم للجميع، فهو كوميدي بقدر ما هو خيالٌ علمي بقدر ما هو أكشن ورومانسي، لكنه لم يكتفِ بذلك، واحتوى على طبقات فكريّة أعمق، وتشريح دقيق للحالة الإنسانية وثقافتنا المُعاصِرة، من خلال قصّة متشابكة الخيوط تنتمي لتيار سينما ما بَعد الحداثة، سواء بمفهومها الشعبي أو الفلسفي.

والمفهوم الشائع عن «الفيلم ما بَعد الحداثي»، هو الفيلم الذي يدور في عالم مستقبلي فائق التطوُّر وتكون عناصر التكنولوجيا محرِّكاً أساسياً للقصّة، بل وسبباً رئيسياً في معاناة الأبطال. أمّا عند الفلاسفة والمُثقَّفين فسينما ما بَعد الحداثة هي التي تستند إلى قصص تتمرَّد على البناء السردي التقليدي، حيث يكون الصراع عن الفرد ضد الواقع أو ضد التقنية أو ضد مؤلِّف القصّة نفسه، بما يستدعي كلّ ألاعيب التفكيك والتشظي والقصّ الما-ورائي والتقاء الواقع وشبه الواقع... وكلّ ذلك متحقّق في فيلمنا على عدّة مستويات.

تدور قصّة «Free Guy» في مدينة اعتبارية تسمَّى «المدينة الحرّة»، تشبه مدينتنا المُعاصِرة، باستثناء أن كلّ شيء هناك مباح وبلا محاذير أخلاقية أو قانونية، هذه الحرّيّة لم تكن للجميع، بل لفئةٍ محدَّدة، ليس بينهم بطل قصتنا «جاي» (ريان رينولدز) الذي ترتكز عليه الأحداث، فهو يعمل موظَّفاً في بنك وتسير حياته بشكلٍ روتيني للغاية، مجرَّد رد فعل على أفعال الفئة المُميَّزة من شخصيات هذا العالم.

ينقلب كلّ شيء حين نكتشف أن «جاي» مجرَّد شخصية ثانوية داخل لعبة فيديو، وجوده الفيزيقي في هذا العالم لا يتجاوز بعض سطور في شفرة برمجة، لكن هناك فارق وحيد بينه وبين بقية الشخصيات الثانوية في اللعبة، أن لديه وعياً ذاتياً، ثغرة تقنية بسيطة في برمجته تجعله يتطوَّر وفق خوارزميات الذكاء الاصطناعي فيصير أكثر وعياً بحالته من أقرانه، حتى يقرِّر التمرُّد على مُبرمِج هذه اللعبة كي ينال حرّيّته ويسمح لشخصيته بالنمو طبيعياً، وبعيداً عن الخط البرمجي المرسوم له. وكلّ ذلك يدور في واقع افتراضي.

أمّا الطبقة الثانية من قصّة الفيلم فهي ذات صلة بالعالم الفعلي، بصراع عن الملكية الفكرية بين المُبرمجين الفعليين للعبة «المدينة الحرة»، وهما الحبيبان «ميلي» و«كيز» من جهة، و«أنطوان» رئيس شركة البرمجة العملاقة من الجهة الأخرى، حيث قام الأخير بالسطو الأدبي على شفرتهما لتتحوَّل لعبته البسيطة إلى لعبة متطوِّرة وجذابة لملايين المُستخدمين، فتكرِّس «ميلي» وقتها في محاولة اختراق اللعبة، لإثبات أحقيتها الأدبية في البرمجة.

وهناك طبقة ثالثة من القصّة، حيث يلتقي العالمان الافتراضي والفعلي بلقاء «جاي» و«ميلي» بالصدفة داخل اللعبة، وتنشأ بينهما قصّة حب رومانسية، تتحوَّل لما يشبه الصفقة بين الإنسان والذكاء الاصطناعي.

وكعادة القصص ما بَعد الحداثية، تنكمش سلطة المُؤلِّف على النصّ الذي كتبه، لتتفاعل الشخصيات مع السرد وتساهم في توجيه دفته، وكذلك يتفاعل المُتفرِّج بقراءته لما يجري ليفرض المعنى الذي يريده. إذن، المُؤلِّف مات، وهنا قد مات معه المُبرمِج، ذلك التماهي بين السردي والتكنولوجي هو السطر الجديد الذي يضيفه «Free Guy». إن تمرُّد «جاي» على مبرمج اللعبة بمثابة تحذير من فقدان سيطرتنا على أدوات الذكاء الاصطناعي في حياتنا. وأن هذه الآلات والأكواد في طريقها لتعديل نفسها بنفسها ونزع التحكُّم عن البشر، إن لم تعلن علينا الحرب بشكلٍ مباشر. وتلك هي القراءة التكنولوجية للفيلم.

وقراءات الفيلم متعدِّدة ومركَّبة لتتماشى مع أفكاره المركَّبة. فهناك القراءة السياسية التي تجعلنا ننظر لتمرُّد البطل على حياته الروتينية المرسومة سلفاً كإشارة لمُعاناة المُوظف العادي والطبقة العاملة ضد التغوُّل الرأسمالي الذي لا يسمح لأحد بالترقي سوى فئة الـ(1 %)، حيث ينقسم الناس في «المدينة الحرة» لطبقتين: مرتدو النظارات، وغيرهم، الفئة الأولى تفعل ما يحلو لها لزيادة نقاطها باللعبة، حتى لو على حساب الفئة الثانية التي لا تملك من أمرها شيئاً. أيضاً يمرُّ الفيلم بشكل نقدي على قضية حمل السلاح، وهي من القضايا المُشتعلة بين اليمين واليسار.

وهناك القراءة الفلسفية، والتي ترتكز على سؤال الإرادة الحرّة. بفرض تم تعطيل كافة السلطات علينا كأفراد، إلى أي مدى نسعى إلى الحرّيّة فعلاً؟ وهل تغيير مسار حياتنا قرارٌ بهذه السهولة؟ يخبرنا الفيلم أن هناك مَن هُم أضعف من قبول حرّيّتهم حتى لو قُدِّمت لهم على طبق من ذهب. ويرمز الفيلم لتلك الفئة بشخصية «بادي» صديق «جاي»، حيث يرفض ارتداء النظارة التي أهداها له «جاي» ليصير من فئة الأحرار ذوي الامتيازات؛ وكأنه اختار بإرادته تكبيل إرادته؛ إذ رفض ذلك العبء بأن يرى أو يعرف عن العالم أكثر مما تمَّت برمجته عليه.

وهناك القراءة الاجتماعية للفيلم، إذ ينتقد حالة الإدمان المُنتشرة لفقاعات الواقع الافتراضي، والتي يمكن تعميمها على الألعاب الإلكترونية ومواقع التواصل الاجتماعي وتطبيقات الهاتف المحمول، بمبالغاتنا في الاعتماد عليها، ومع تهميش حياتنا الاجتماعية الفعلية، وعدم تخصيص وقت وجهد أكبر للتواصل مع مَن نحبهم في الواقع.



لكن القراءة الأكثر تركيباً هي القراءة الإبداعية لصراع «ميلي» وأنطوان على الملكية الفكرية لتلك اللعبة، حيث يظهر أنطوان دائماً مهتماً بالربح المادي من اللعبة، لا يشغله أكثر من زيادة أعداد المُستخدمين من خلال تكرار نفس الأفكار، وبالتحضير لطرح جزء ثانٍ وثالث من نفس اللعبة، بل يلجأ في البداية لسرقة كود لم يَكتبه بالأساس. ذلك بعكس «ميلي» و«كيز»، وهما يمثِّلان الطموح والأصالة والاستقلال والتفكير خارج الصندوق، كما أنهما لا ينظران لإنجازهما في علم الذكاء الاصطناعي من زاوية الربح المادي، ولكن للإضافة العلمية التي سبقا إليها الجميع.

ما سبق يتماهى لدرجة مع وضع صناعة السينما حالياً، وموقع فيلم مثل «Free Guy» من هذا الوضع مقارنة بما حوله، فهو فيلم أصلي ترفيهي يصدر في الوقت الذي يمتلئ سوق السينما بأفلام الأجزاء الأخرى والسلاسل والعوالم السينمائية والشخصيات المُشتقة من أفلام أخرى، كأنك ترى الفيلم نفسه كلّ عام باسم جديد، وهي سياسة تتبنَّاها شركة إنتاج كبرى مثل «ديزني» التي تملك مارفل وبيكسار وحرب النجوم وغيرها.

المُفارقة أن مشروع فيلم «Free Guy» بدأ تحت مظلة شركة «فوكس القرن العشرين» بمطلع عام 2019، لكن بعد أسابيع وفي أثناء تنفيذ المشروع حدثت الصفقة التي هزّت هوليوود، حيث بِيعت شركة فوكس إلى ديزني بصفقة بلغ ثمنها 71 مليار دولار، لتنتزع ديزني مكتبة فوكس التاريخية وكافة أصولها ومشاريعها السينمائية والتليفزيونية، وهو ما أدى بالتبعية لانتقال «Free Guy» ليكون تحت ملكية وإدارة ديزني، وهو الآن محسوب على ديزني، رغم أنه ينتقد سياسات الشركة بشكل غير مباشر، سواء بفكرة ابتلاع الكيانات الكبيرة للكيانات الأصغر، أو بتهميش الأفكار الأصلية والاعتماد على الأجزاء الثانية والثالثة والخامسة. الأمل ألّا تصنع ديزني بهذا الفيلم مسخاً آخر، فتستنسخه بمسمّيات وأجزاء جديدة لاستثمار نجاحه، فتفسد طزاجته ورسالته.

على الصعيد الفنّي، يضفي النجم «ريان رينولدز» بكاريزمته وخفة ظله المعهودة أجواء من البهجة والتسلية بأدائه، قد لا يبدو دوره صعباً، لكنه كذلك؛ لأننا نواقع شخصية بلا تاريخ، نِصف إنسان ونِصف كود، رجل يبدو ثلاثينياً، لكن عقله ببساطة عقول الأطفال، ليس لديه ذكريات أو تراكمات، ينمو ويتعلَّم بسرعة وبالصدفة. شخصية سينمائية فريدة من نوعها وتحتاج لمُمثِّل ذكي ليدير كافة حالاتها الإدراكية.

كذلك تفوَّق المُخرِج «شون ليفي» بهذا الفيلم على كلّ أعماله السابقة، وفاز بتحدٍ صعب؛ فهو يصنع فيلمين داخل فيلم واحد، فيلم يدور في الواقع الفعلي، وآخر يدور في الواقع الافتراضي. ورغم تشابههما فهناك فصل، بالاعتماد على درجات الألوان وأساليب الإضاءة المُتفاوتة في كلّ عالم، عدسات مختلفة القياسات لكلّ عالم، تكوينات ذات طابع مختلف لكلّ عالم. يحسب له أيضاً تحكُّمه الرائع في أمزجة الفيلم رغم تنوُّعها، حيث نجح بصناعة فيلم ذكي، لكن لا يخلو من العواطف، مُسلٍ، لكن لا يخلو من العُمق، ينتزع الضحكات وهو يحفِّز عقولنا للتأمُّل في عشرات الأفكار الجادة. ■ **أمجد جمال**

إشكاليةُ اللّغةِ العربيّةِ

عندَ بعضِ الأُدباءِ والإعلاميين

تظلُّ اللّغةُ -في أيِّ مجتمع- عاملَ بقاء لهذا المُجتمع وازدهارِه، ونقلِ مَعارفِهِ إلى الأجيال القادمة. وحَصلَ أنْ تلاشت بعضُ الأمم، نتيجةَ تلاشي لُغتِها، ضمن التلاشي الناتِجِ عن عدمِ العدالة، والغلو، والحروبِ والأمراض.


أحمد عبدالملك

وللُغةِ العربيّة خصوصيةٌ واضحة، ومهمَّة، فهي لغةُ القرآن الكريم، ولغةُ الرسالة، وهي عاملٌ مُهمٌ لتوحُّدِ العرب والمُسلمين، ولقد بقيت هذه اللّغةُ صامدةً في وجهِ العديدِ من التحديّات السياسية، العسكرية، الاقتصادية، الاجتماعية والأدبية. وكانت الغزوات التي تعرَّضت لها أجزاءٌ من العالَم العربيّ، ثمَّ حقبةُ الاستعمار الحديث، والانتدابات، في مناطقَ مُحدّدةٍ من هذا العالَم؛ قد حاولت طمسَ اللّغةِ العربيّة، وإجبارَ بعضِ الشعوب العربيّة على التعلُّم بلغة المُستَعمِر أو المُنتدَب، كما حدثَ في دول شمالِ إفريقيا، وبعض الدول الإفريقية.

واليومَ تواجهُ اللّغةُ العربيّة معضلةً جديدة تشكَّلت بوجودِ أدواتِ التواصل الاجتماعي، وتهافتِ الإعلاميين على وسائل الإعلام، دونما معرفةٍ باللّغة السليمة، أو حتى نُطق الحروف، بل وفي ضعفِ معرفةِ الطالب -في المُستوى الجامعي- للنُطقِ السليم لتلك الحروف، تماماً كما هي عدم قدرتِه على كتابة موضوع مقاليّ، ودائماً ما يُفضّل الطلبةُ الأسئلة الاختياريّة (صح/ خطأ). وما نقرؤهُ -عبر وسائل التواصل- يؤكّدُ ما نذهبُ إليه.

نحن نعتقدُ أنَّ تدريسَ اللّغةِ العربيّة -خلال الخمسين سنة الماضية- قد تأثّر بالتحوُّلاتِ المُجتمعية، ورغبةِ الأُسَرِ تعليمَ أبنائِها في المدارسِ الأجنبية، ذاتِ المساحةِ المحدودة في تعليم اللّغة العربيّة أو المنهج الديني، وأيضاً عدم تمكُّن بعضُ المُدرّسين من التوصيل السليم لهذه اللّغة، مقارنةً بالتدريس في الستينيات أو السبعينيات. ومن هنا، برزت مطالباتٌ بضرورةِ تطويرِ مناهجِ اللّغة العربيّة، منذ الثمانينيات، ولم يحصل أيُّ تطوُّر في هذا الاتجاه، حتى هذا اليوم، وهذا مبحثٌ طويل ومُتشعِّب، ولربّما تناولناهُ لاحقاً. وللأسف، فقد حتّمَ عدمُ إتقانِ بعض المذيعين للّغة العربيّة -في بعض المحطات- قيام المذيع بقراءة الأخبار الرسمية بلهجةٍ محلّيّة، أو استخدام التسكين (جرياً على قاعدةِ «سَكِّن تسلم»)، وينتجُ عن ذلك أخطاءٌ فادحةٌ في مدلولِ الألفاظِ السياسية وتضميناتها!

نأتي إلى الأُدباء (الجُدد)، الذين ظهروا خلال العشرين عاماً الماضية؛ ورأوا أنَّ بإمكانِهم الولوجَ إلى بوابةِ الشُهرةِ عبر الأدب! وصار أن ظهرت أعمالٌ قصصيةٌ وروائيةٌ جدّ متواضعة، لأنَّ بعض هؤلاء غيرُ مُتمكِّنٍ من اللّغةِ العربيّة، وبعضُهم كان يكتبُ قصتَهُ أو روايتَهُ باللّهجةِ المحلية، ويقومُ مُدرسُ لغةٍ عربيّة بتحويلها إلى الفصحى، مع تحَفُّظنا الشديد على هذا النوع من «خداع» القارئ، وخداع الكاتِب ذاته.

وكان من نتائج ذلك، أنْ ظهرَ أدبٌ «خديج» أساءَ لمسيرةِ الأدبِ في منطقةِ الخليج العربيّ عموماً. كما ساهمت بعضُ دور النشر -في المنطقة- بدورٍ سلبيٍّ، بقيامها بطبعِ مثلِ تلك الأعمال، دونما مراجعةٍ أو تصحيحٍ لبعض المفاهيم أو حتى أشكالِ التراث، أو الحوادث التاريخية.

ولقد لمَسنا -ضمن تلك الإصدارات- إساءاتٍ

واضحةً للتُّراثِ الخليجي، ومكوِّنات الحياةِ الخليجية، كما وردَ في بعض «الروايات».

إنَّ حظَّ الإعلاميين «الجُدد» ليس بأفضل من حظِّ الأدباء «الجُدد»! فلقد أفرزَ لنا هذا الانتشارُ المُثيرُ للفضائيات، ومحطات الـ(F.M) واقعاً جديداً، خالفَ كُلَّ الأعرافِ الإعلامية، خصوصاً ما تعلَّقَ بسلامةِ اللّغةِ العربيّة، والتي هي الأساسُ في الرسالةِ الإعلامية؛ فظهر علينا جيلٌ من المذيعات والمذيعين «الرُّوبوتيين» الذين اعتمدوا على جهاز القراءة (Auto Queue)، والذي يحاول إلغاءَ عقولِهم وسلبَ شخصياتِهم، وأصبحت المذيعةُ والمذيعُ لا يجلسان أمامَ الكاميرا، إلَّا بعدَ التأكُّدِ من وجود هذا الجهاز؟! فماذا كانت النتيجة؟

• التزامُ المذيعةِ أو المذيعِ بقراءةِ أسئلةِ الحوار من الجهاز، بل، ويقومان بتكرارِ السؤالِ المكتوبِ على الجهاز، حتى لو جاوبَ عليه الضيفُ ضِمنَ ردِّهِ على السؤال السابق.

• التهاءُ المذيعةِ أو المذيعِ بالبحثِ عن السؤال التالي، عبرَ جهازِ القراءة، دونما تركيزٍ أو فهمٍ أو استيعاب ما يقوله الضيف.

• ضياعُ فرصةِ توليدِ سؤالٍ من أجوبةِ الضيف، قد يراهُ المُشاهدون مُهمّاً في السياق.

• ضياعُ عينِ المذيعة أو المذيع بين أسطرِ الجهاز، وهذا ما تكشفهُ عينُ المُشاهد بسهولة.

• عدمُ تطوُّرِ أداءِ المُذيعةِ أو المذيعِ، أو زيادةِ خبرتهما الإعلامية، في الإعداد، وهذا يُشكِّلُ أزمةً لهما في المُستقبل، كون معظم البرامج -في بعض المحطّات التليفزيونية- لا يُعدُّها المُذيعون بأنفسِهم.

• وينطبقُ الشيءُ ذاتهُ على بعض مذيعات ومذيعي محطّات الـ(F.M) التي انتشرت بسرعةٍ في العالَم العربيّ، مع التأكيد على أنَّ (95 %) من البرامج التي تُقدَّمُ في هذه الإذاعات وأغلب التليفزيونات، تعتمدُ على اللهجةِ المحلّيّة.

إنَّه حقّاً مأزقٌ كبيرٌ تواجههُ اللّغةُ العربيّةُ من أهلِها! ولعلّنا نوردُ أدناه بعضَ الوسائل التي من شأنها دعمُ الكتابة الصحيحة للأعمال الأدبية، وسلامةَ تقديمِ البرامج والحواراتِ في الإذاعة والتليفزيون:

1 - ضرورةُ أنْ تُكتبَ النصوصُ (القصَصيَّة والروائيَّة والنثريَّة) بلغةٍ عربيّةٍ سليمة، وأن يُراجعها مُراجعٌ مُتمكّن.

2 - ضرورةُ أنْ يكونَ الكاتبُ مُلمّاً باللّغةِ العربيّةِ الفصحى، حتى لو تطلَّب الأمرُ الاستعانةَ بمدرِّسٍ لهذه اللّغة.

3 - تكثيفُ القراءةِ لفنون المعرفة، حيثُ إنَّ القراءةَ تُمكِّنُ الكاتِبَ من زيادةِ حصيلتهِ اللّغويّة، وضبطِ إيقاعِ القواعدِ النحويّة.

4 - رفعُ سقفِ الاختبارات التي تُجرى للمُتقدِّمِ لوظيفة (مذيع)؛ بحيثُ تكونُ إجادةُ اللّغةِ العربيّة على أولِ سلَّم الأولويات في التعيين.

5 - إدخالُ المُذيعات والمُذيعين (في محطّات الإذاعة والتليفزيون) دوراتٍ تدريبية مُتخصِّصة في النحو والصَرف؛ مع أهمّيّةِ وجودِ مُدقّقٍ يُتابعُ أخطاءَ المُذيعات والمُذيعين يومياً، ويجتمع معهم، لمُناقشة ذلك.

6 - عقدُ اجتماعٍ يومي -في قسم المُذيعين- وتداولُ ما جرى خلال اليوم السابق، من هنّاتٍ أو اختلالاتٍ بحقِّ اللّغةِ العربيّة، مع وجود المُدقِّقِ اللُّغويّ.

7 - بعضُ المُذيعين يكون موظفاً في إدارةٍ أخرى، غير الإذاعةِ والتليفزيون، وهذا يحدُّ من متابعتهِ أو ارتباطهِ بالعمل الإعلامي، أي يعملُ بطريقةِ (Part Time)، حيث يسقطُ عاملُ الشغفِ وحبِّ العمل، وبالتالي تقلُّ درجةُ الإتقانِ في الأداء، وفي تطوُّرِ شخصية المُذيع من الناحية المهنية. كما أنَّ المذيعةَ أو المُذيعَ غير المُنتَميين إدارياً للمحطّة، قد يستقيلان في أيّةِ لحظة، وبالتالي تفقدهُما المحطةُ، وإنْ كانا من المُجدّين.

ويدفعنا الواجب هنا، إلى التصريح بمُراعاة الآتي؛ لحماية لغتنا العربيّة الجميلة:

• وضعُ مناهجَ مُبسّطةٍ للّغة العربيّة.

• حُسنُ اختيار المُدرّسين، والتدقيقُ في مؤهلاتِهم وخبراتِهم، واستعدادِهم الذهنيّ والمَعرفيّ لمِهنةِ التدريس.

• تنظيمُ (ورش عمل) لهواة الكتابة عبر المراكز الشبابية، والمُؤسَّساتِ الخاصة، بهدف دعمِ قُدراتِ الشباب، وتوجيهِهم نحو إجادةِ اللّغة العربيّة الفصحى.

• تطعيمُ مُخطَّط برامجِ الإذاعةِ والتليفزيون ببرامجَ عن اللّغة العربيّة، بصورةٍ مُشوّقة -غير مدرسية- مع إضافة التشويق والإبهار اللازمَيْن لإنجاح مثلِ هذه البرامج، مع تقديم فقراتٍ شِعريةٍ أو مسرحيةٍ أو غنائيةٍ، لشرح جمالياتِ هذه اللّغة.

• تنظيمُ دوراتٍ تدريبيةٍ في -المُؤسَّسات الإعلامية والصحافية- من أجل حُسنِ استخدامِ اللّغة العربيّة في العمل الإعلامي.

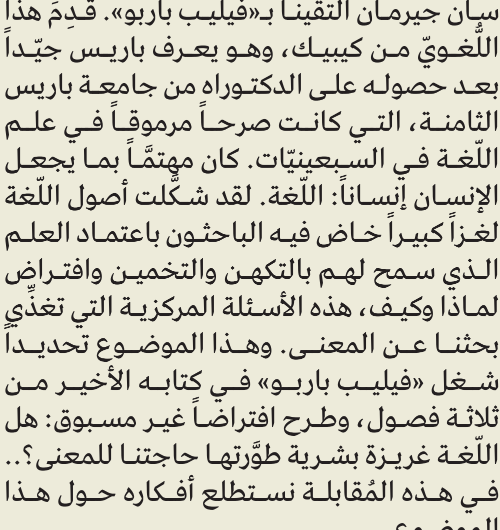
وأخيراً، فإنَّ اللّغةَ العربيّةَ هي وسيلتُنا في التواصل مع الآخر، ولا يُمكنُ أنْ نَفهمَ بعضَنا دونَ أنْ نُتقنَ اللّغةَ العربيّةَ، فكيفَ يكونُ الحالُ مع الآخر؟! خصوصاً في ظلِّ وجودِ الفضائياتِ العابرة للثقافات (Intercultural Communication)، والأقمار الصناعية (Satellites)، وأدوات التواصل الاجتماعي (Social Media)، التي تُحتِّمُ أنْ يكونَ المُنتَجُ الأدبي والإعلامي خالياً من العيوب، وبما يُشكّل رسالةً واضحةً ومتكاملةً، يفهمُها كُلُّ الناطقين بالعربيّة.

فيليب باربو:

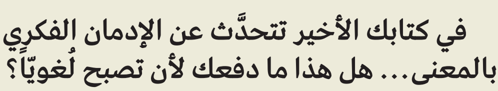
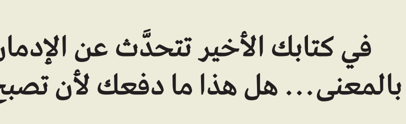
اللّغة، غريزة المعنى؟

ما كانت الغاية من الكلام؟ للإجابة عن هذا السؤال الغامض والرائع على حدٍّ سواء، يقترح عالِم اللُّغويّات «فيليب باربو» سيناريو خاصاً ومبتكراً في كتابه «غريزة المعنى: مقال عن عصور ما قَبل التاريخ للكلام» (2021).

L'INSTINCT
DU SENS
Essai sur la 'naissens' de la parole
Philippe Barbaud

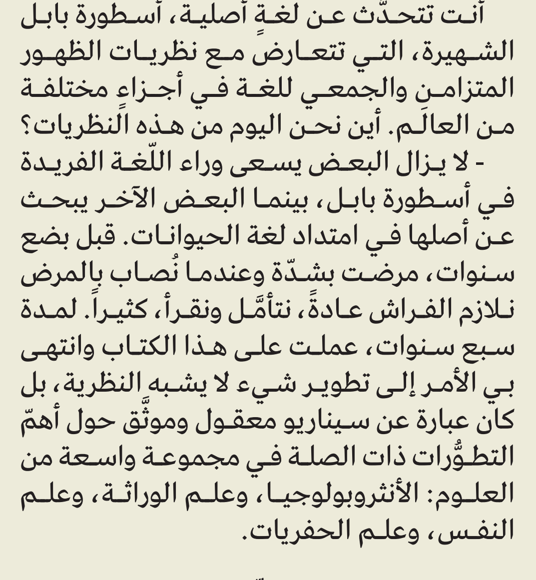


في ردهة ساكنة بأحد الفنادق في بوليفارد سان جيرمان التقينا بـ«فيليب باربو». قَدِمَ هذا اللُّغويّ من كيبيك، وهو يعرف باريس جيّداً بعد حصوله على الدكتوراه من جامعة باريس الثامنة، التي كانت صرحاً مرموقاً في علم اللّغة في السبعينيّات. كان مهتمّاً بما يجعل الإنسان إنساناً: اللّغة. لقد شكّلت أصول اللّغة لغزاً كبيراً خاض فيه الباحثون باعتماد العلم الذي سمح لهم بالتكهن والتخمين وافتراض لماذا وكيف، هذه الأسئلة المركزية التي تغذّي بحثنا عن المعنى. وهذا الموضوع تحديداً شغل «فيليب باربو» في كتابه الأخير من ثلاثة فصول، وطرح افتراضاً غير مسبوق: هل اللّغة غريزة بشرية طوَّرتها حاجتنا للمعنى؟.. في هذه المُقابلة نستطلع أفكاره حول هذا الموضوع.

في كتابك الأخير تتحدَّث عن الإدمان الفكري بالمعنى... هل هذا ما دفعك لأن تصبح لُغويّاً؟

- نعم... في الواقع! لكن في ذلك الوقت، لم يحظَ المعنى بأي اهتمام يُذكَر. في نهاية سنوات عملي كأستاذ، بدأ النّاس يفكِّرون في شيءٍ آخر غير الأشجار والعلامات وأجزاء الرموز، حينها أصبحت مهتمّاً بجذور اللّغة. في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين مع الاكتشافات العلمية الحديثة، ظهر العديد من الكتب حول تطوُّر اللّغة عبر العصور. كنا نبحث عن لغة أصلية، وقد نشر الكثير من المجلّات هذا البحث. استأثر الموضوع بجُلّ اهتماماتي، لكن لم أجد التفسير المُناسب.

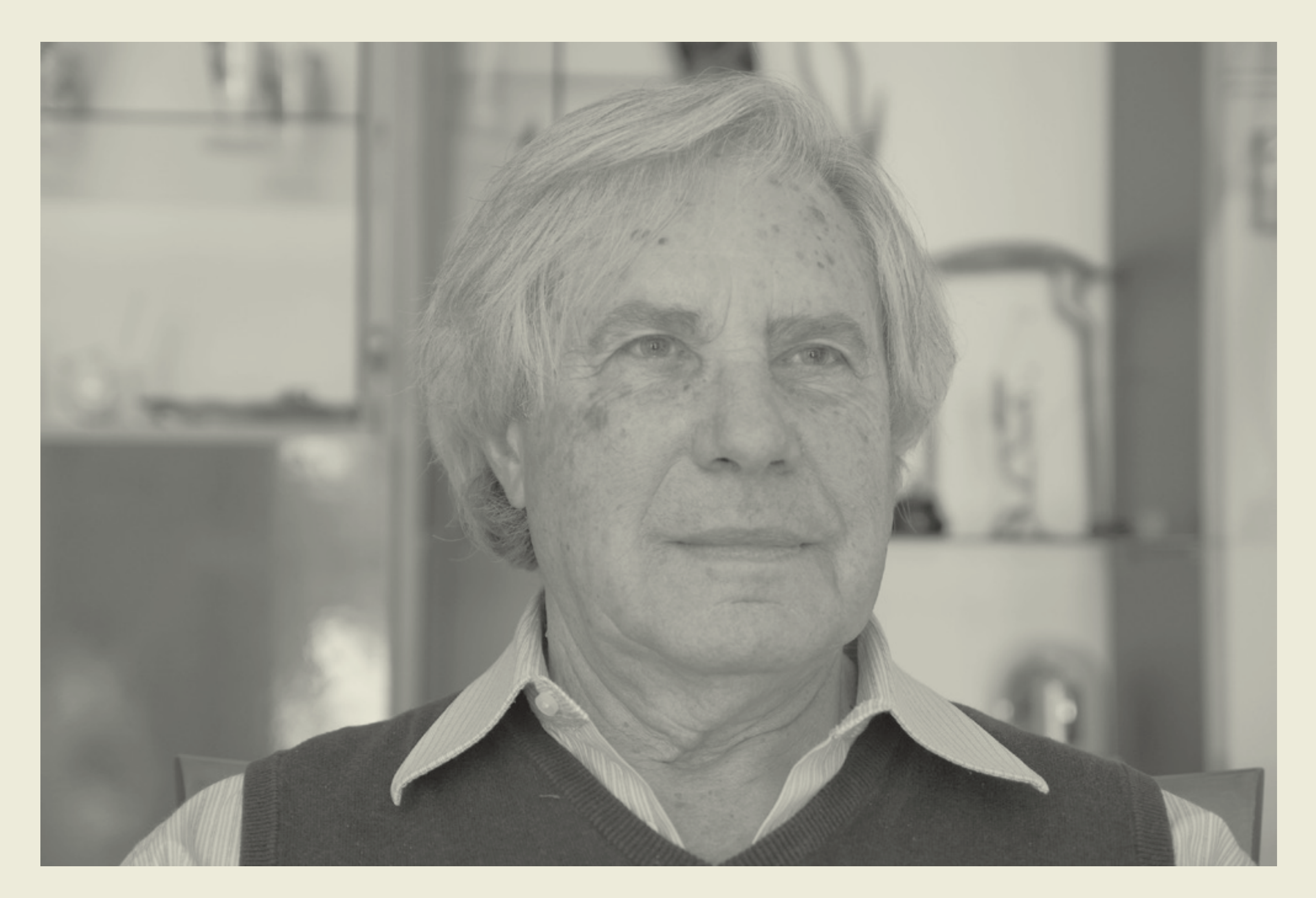


أنت تتحدَّث عن لغةٍ أصلية، أسطورة بابل الشهيرة، التي تتعارض مع نظريات الظهور المتزامن والجمعي للغة في أجزاءٍ مختلفة من العالم. أين نحن اليوم من هذه النظريات؟

- لا يزال البعض يسعى وراء اللّغة الفريدة في أسطورة بابل، بينما البعض الآخر يبحث عن أصلها في امتداد لغة الحيوانات. قبل بضع سنوات، مرضت بشدّة وعندما نُصاب بالمرض نلازم الفراش عادةً، نتأمَّل ونقرأ، كثيراً. لمدة سبع سنوات، عملت على هذا الكتاب وانتهى بي الأمر إلى تطوير شيء لا يشبه النظرية، بل كان عبارة عن سيناريو معقول وموثَّق حول أهمّ التطوُّرات ذات الصلة في مجموعة واسعة من العلوم: الأنثروبولوجيا، وعلم الوراثة، وعلم النفس، وعلم الحفريات.

أنت تربط ظهور اللّغة المنطوقة بأنواع الرئيسيات؛ الإنسان، بعد أن بدأ في الوقوف، خضع لتغييرات تشريحية ونفسية سمحت له بإصدار أصواتٍ جديدة.

- لا يمكننا الإشارة إلى تاريخ محدَّد، فالتطوُّر يستغرق آلاف السنين. لقد بدأت عصور ما قبل التاريخ للكلام منذ حوالي 2 مليون ونصف، 3 ملايين سنة، عندما تمكّنت أنواع من الرئيسيات من الوقوف، بعد الطفرة الجينية والتغيُّرات المناخية. لقد أحدث الوضع الدائم لنوع الإنسان تغيُّرات كبيرة: صغر حجم الأنف، وتطوّر الدماغ وتغيَّرت مواقع الحنجرة والعمود الفقري. سمح تعديل الحنجرة بإصدار أصوات



جديدة لا تتناسب مع لغتهم الحيوانية: التنبيه والصيد والتزاوج. ربما بقطعة من الحجر تمكَّن أحد أعضاء المجموعة من جرح نفسه والصراخ مجدَّداً. هذه الصرخة الجديدة نبهتهم إلى قدرتهم الخطابية والمعنى المُحتمَل الذي يمكن أن تحمله الصرخة.

في كتابك تشرح أن التغييرات التشريحية سمحت بظهور الكلام، تماماً كما أن الوعي بمهارات التحدُّث قد سمح بتطوُّر الذاكرة. إذن فالنوعُ قد اختبر تأثيراً مزدوجاً للجسدي على النفسي، والنفسي على الجسدي؟

- بالضبط! المعنى تحديداً هو الذي ساهم في نمو الدماغ، وكذلك تطوُّر هذا النوع. بفضل تطوُّر النطق الصوتي، بدأ التخزين في الذاكرة على المُستوى العصبي. لم يكن دماغ الرئيسيات المُتطوِّرة متطوِّراً جدّاً، فقد كان طوله (700 مم2). ظهر تدريب للذاكرة بالتزامن مع تطوُّر النطق. تطلب الأمر ذاكرة أكبر، ثمَّ مساحة أكبر، وبالتالي زيادة سعة الدماغ.

تُرجع هشاشة المجموعات إلى الظروف المناخية القاسية. لذلك من الممكن أن طوفاناً قد جرف اللّغة مع مخترعيها. إذا كانت اللّغة قد تطوَّرت على أي حال، ألا يمكن أن نفترض أن اللّغة إمّا هي تطوُّر جيني تمَّ ترميزه في جيناتنا أثناء التطوُّر، أو أنها ظهرت في الوقت نفسه على الكرة الأرضية كتطوُّر طبيعي للغة الحيوان؟

- هذا سؤال معقَّد للغاية. لا أعتقد أن اللّغة قد تشكَّلت في مكانٍ واحد في شرق إفريقيا منذ ملايين السنين، وبالتأكيد كان هناك نمط التطوُّر نفسه في مكانٍ آخر. ومع ذلك، أعتقد أن هذه اللّغة ليست امتداداً لغريزة الحيوان. لا يوجد كائن حي واحد لا يتواصل.

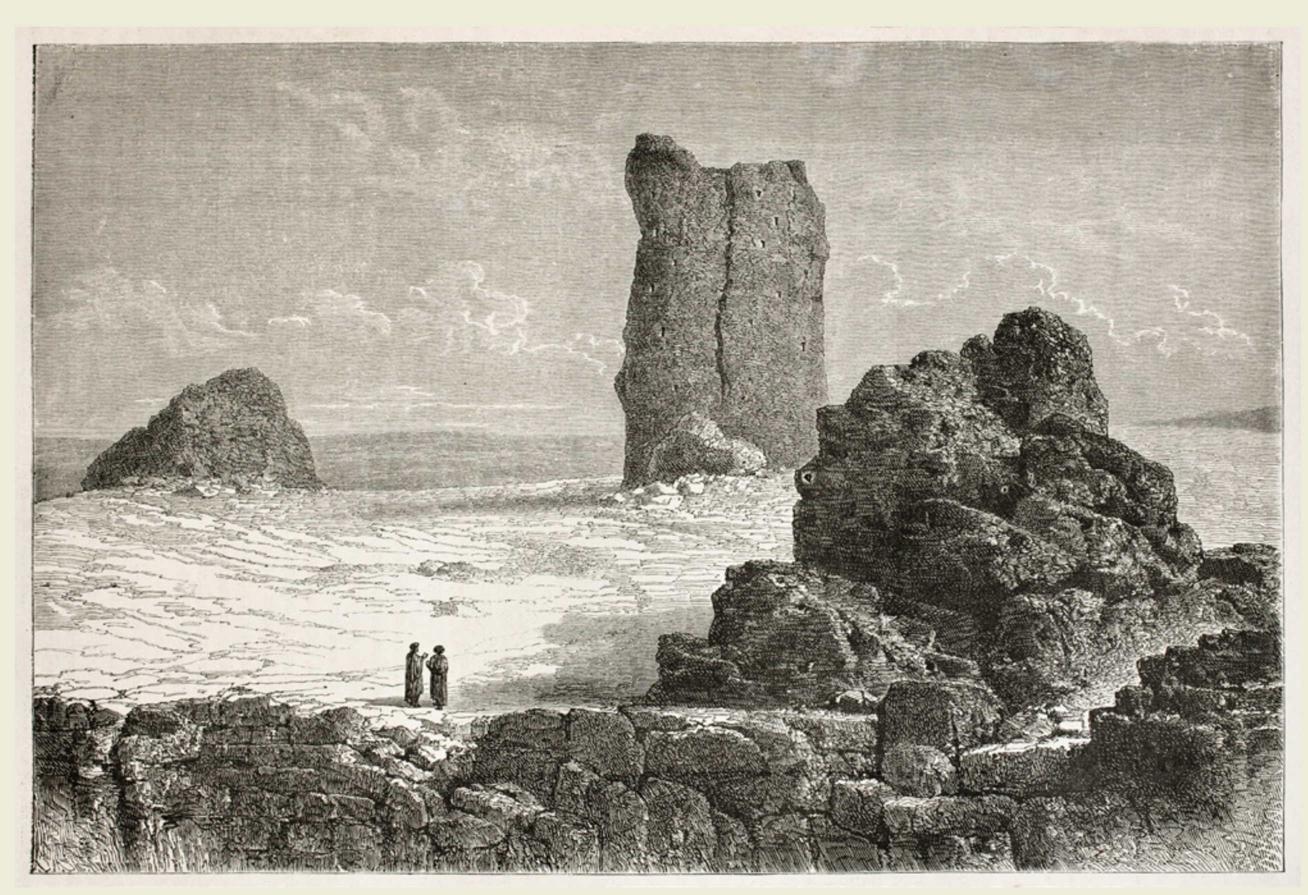
النقطة المُشتركة الوحيدة بين لغة الحيوان ولغة الإنسان هي التواصل تحديداً. الآن، هل اللّغة تطوَّرت وأصبحت جزءاً من جيناتنا؟ كنا نعتقد ذلك في الخمسينيات من القرن الماضي. اعتبر بعض الباحثين الكلام على أنه عضوٌ وراثي، لكن من الناحية العلمية ليست لدينا جينات لُغويّة. بينما يؤمن البعض الآخر بفطرة اللّغة مثل (تشومسكي)، لكني لا أوافقه الرأي.

وإلّا فإنّ الأطفال حديثي الولادة يمكنهم التحدُّث عن أنفسهم، أليس كذلك؟

- بالضبط، وحتى لو لم نجد اللّغة في الجينات، فهي موجودة في الطريقة التي يعمل بها الدماغ. هذا يظل لغزاً رغم أننا نعلم أن بعض الألحان القشرية تنشط فيما بينها أثناء الكلام. الطفل في الرحم قادر على التمييز بين اللّغة الفرنسية واللّغة الأجنبية، ولكن القول، من هذا المنطلق، إنه مجهَّز لهذا الغرض وراثياً، لا أوافقه. أعتقد أن هذه العملية تمثِّل جزءاً لا يتجزَّأ من مليوني ونصف عام من التطوير.

هل عَزلتنا اللّغة عن غريزتنا؟

- اللّغة ليست غريزة بحكم التعريف. نحن قادرون على



رسم توضيحي قديم لبرج بابل يعود إلى 1867

تكوين عدد لا حصر له من الجمل، وترجمة عدد لا حصر له من الأفكار شفهياً. لقد عُزلنا تماماً عن عالَم الحيوان وهذا هو المعيار الحقيقي الوحيد الذي يفصلنا عن هذا الأخير، وبالنسبة لبقية الأشياء فيمكننا دائماً العثور على روابط قويّة جدّاً.

لدينا اليوم لغةٌ غنيّة جدّاً ومتطوِّرة باستمرار. هل تعتقد أنه بعد 300 عام ستكون لغتنا بعيدة كلّ البُعد عن اللّغة التي نتحدَّث بها اليوم؟

- كلّ لغة ستتطوَّر في نطقها ومفرداتها. التكنولوجيا تغيِّر اللّغة. من ناحيةٍ أخرى، سجلنا اللُّغويّ اليوم يتضمَّن مفردات إنجليزية أكثر ممّا كان قبل عشرين عاماً، وبالتأكيد سنستخدم المزيد من المُفردات في غضون عشر سنوات من الآن.

لكن اللّغة العامية لن تتأثَّر إلّا قليلاً. ستبقى الشوكة شوكة. من المُحتمل أن تتطوَّر المُفردات في قطاع الإعلان والأعمال والدراسات، وما إلى ذلك. مفردات على غرار: (coach, sale manager - مدير مبيعات، مدرب،...) متداوَلة كثيراً اليوم. في كيبيك، على سبيل المثال، يستخدم الشباب أصواتاً جديدة ويغيِّرون نغمة نطقهم. بدأت اللّغة الإنجليزية في الاختراق، وبالتالي قد تصبح القاعدة في المُستقبل. لكن إذا سألتني هل ستختفي الفرنسية بعد 300 عام؟ لا. الكلمة المكتوبة هي حصن اللّغة. طالما أن تراكيب الجملة هي نفسها، سنتحدَّث الفرنسية.

هل تعتقد، كما هو الحال مع العربيّة المنطوقة والعربيّة الأدبيّة، يمكن أن يكون لدينا هذا التمييز في الفرنسية؟

- ليس من المُستبعَد على الإطلاق أن تصبح الفرنسية المكتوبة أكثر عزلة وألّا يتمُّ التحدُّث بها كما هو الحال اليوم. لكن هل ستصبح الفرنسية التي نتحدَّث بها اليوم في باريس لهجة؟ لا، الناس يمكنهم القراءة وهم متعلِّمون. عملية محو اللّغة سوف تستغرق مئات ومئات السنين.

أم تغييرات هيكلية مهمَّة للغاية، انهيار أنظمة معيَّنة جعلت اللّغة القديمة بالية، لأنها أكثر ملاءمة؟

- نعم بالضبط. أو كذلك الغزوات التي من شأنها أن تنتج مزيجاً من اللّغات والتراكيب اللُّغويّة، ولكن مع دولنا القومية والقواعد التي تتحكَّم في السلوك الاجتماعي على نطاق كوكبي، هناك فرصة ضئيلة لحدوث ذلك. ستبقى اللّغات بالتأكيد على ما هي عليه. ومع ذلك، ربما في غضون 100 عام، سيحل الصينيّون محلّ الأميركيّين.

■ **حوار: كارلا برنيني □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:

https://maze.fr/2021/11/philippe-barbaud-le-langage-un-instinct-du-sens/


كتاب الدوحة
الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي

كتاب الدوحة
أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب

إدغار موران
في الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس

رولان بارت
النقد البنيوي للحكاية
ترجمة
أنطوان أبو زيد

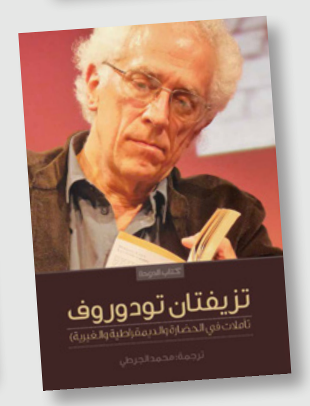
كتاب الدوحة
الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق

كتاب الدوحة
المُعتمدُ بنُ عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر

كتاب الدوحة
الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة

الشرق الفنّان
د.زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين

صدر في
كتاب الدوحة

كتاب الدوحة
ريجيس دوبريه
في مديح الحدود

كتاب الدوحة
تزيفتان تودوروف

كتاب الدوحة
روحي الخالدي
تاريخ عِلم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو
تقديم: فيصل درّاج

كتاب الدوحة
أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة
ترجمة: ياسر شعبان

كتاب الدوحة
فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنية الغربية

كتاب الدوحة
عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمَّد

كتاب الدوحة
عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد

ظِلّ الذّاكِرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»
كتاب الدوحة

لماذا تأخّر
المسلمون؟
ولماذا تقدّم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان

مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
كتاب الدوحة
رواية

كتاب الدوحة
مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك

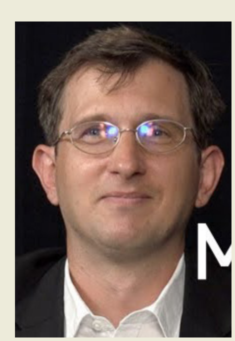
إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة

الفلاسفة والمال:

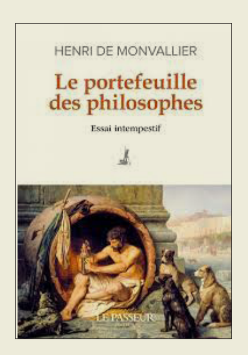
هل حقّق المُفكِّرون اتساقاً بين سلوكهم وما يكتبون؟

في كتاب فريد من نوعه، يواجه «هنري دي مونفاليي» النظريات التي جاء بها كبار الفلاسفة حول المال بحياتهم وجوانبها العملية. وهي دعوة لاكتشاف العلاقة التي كانت تربط هذه الأسماء الكبيرة بمحفظتهم المالية.

«هنري دي مونفاليي» أستاذ مبرز ودكتور في الفلسفة، يسهم في تنشيط جامعة شعبية في مدينة «إيسي لي مولينو» منذ عام 2018. وقد ألّف العديد من الكتب منها «مدلسو الفلسفة Les imposteurs de la philo» سنة 2019، كما أصدر خلال السنة الجارية كتابه الأخير «محفظة الفلاسفة Le portefeuille des philosophes» عن دار النشر (Le Passeur Editeur).



هنري دي مونفاليي▲



أنت تبيِّن بأن الفلاسفة لا يتصرَّفون بالضرورة بشكلٍ منسجم مع نظرياتهم الفلسفية حين يتعلَّق الأمر بالمال. ماذا عن أفلاطون الذي كانت له في موضوع المال هذا أحكامٌ بالغة القسوة؟

- في الحقيقة، الفصل الأول من الكتاب كرسته بالكامل لأفلاطون لأنه، بسيره على نسق أفلام (الوسترن) في المُعارضة بين سقراط الطيب والشرسين والقبيحين الذين هم السفسطائيون، ساهم إلى حدٍّ كبير في تأسيس الفكرة القائلة بأن الفيلسوف لابدّ أن يحتقر المال وأن الفلسفة ممارسة نقية، مجانية وغير مغرضة لا يُرتضَى لها أن تهدف سوى إلى الحقيقة وعلاج الروح. فإذا كان لفظ «سفسطائي»، ما زال إلى اليوم يعكس معنى سلبياً ويقصد به غياب الفكر أو الدفاع عن قضايا لا يمكن الدفاع عنها (الإنسان كمقياس لكلّ شيء، وإطلاق العنان للرغبات بلا حدود، والعنف ضد العقل، وما إلى ذلك)، فمردُّ هذا كلّه إلى الرؤية التي أسّسها أفلاطون.

ونحن نميل إلى الأخذ بهذه الرؤية المانوية على الرغم من وجود فكر سفسطائي حقيقي (وقد ألّفت جاكلين دي روميلي كتاباً عن هذا الموضوع). وفيما يتعلَّق بمسألة المال، يُؤاخِذ أفلاطون على السفسطائيين تلقيهم رواتب مقابل الدروس التي يقدِّمونها في حين أن سقراط كان يقدِّم دروسه بسخاء وبالمجان (ولكن من أين كان يأتي بقوت يومه؟ أفلاطون لا يتكلَّم عن ذلك).

هنا بالذات يجب علينا أن نستعين بالسِّيَر وعلم الاجتماع. فأفلاطون ينحدر من عائلة أرستقراطية كبيرة من أثينا، حيث يمتدُّ نسبه عبر الشجرة العائلية لوالدته، إلى سولون، مؤسّس الديموقراطية الأثينية. في الواقع، لم يكن مضطراً للعمل في يوم من الأيام، ويتيح لنا ذلك أن نفهم بشكلٍ أفضل ما يسمّيه «بيير بورديو» في تأمُّلات باسكال العلاقة «المدرسية» بعالم أفلاطون، أي علاقة تأمُّلية بحتة، حرّة ومتحرّرة من أي إلحاح عملي.

أمّا السفسطائيون فينحدرون من الطبقة الوسطى ويحتاجون إلى كسب لقمة العيش: معلِّمو وأساتذة الفلسفة الحاليون ينتمون إلى التقاليد السفسطائية أكثر من انتمائهم إلى التراث السقراطي أو الأفلاطوني بهذا المعنى. ولكن، عندما ننظر إلى مراسلات أفلاطون (ولا يزال لدينا بعضٌ منها)، وخاصة الرسالة الثالثة عشرة، ندرك، والأمر يبعث على الضحك، أن هذا الأخير، الذي ينعت السفسطائيين بأشنع الصفات كونهم لا يتحفَّزون، حسب اعتقاده، إلّا لغواية الربح، لم يتردَّد، عندما كان يتواجد بصقلية في سنة 367 قبل الميلاد، في طلب المال من الطاغية «ديونيسيوس الأصغر» ولا في تقديم

المشورة له في أمور تتعلَّق بالإدارة السياسية...

ماذا عن «سينيكا» الذي كانت توجَّه إليه انتقادات بسبب ثروته التي تتعارض مع كتاباته؟

- يمثِّل «سينيكا» أيضاً حالة بارزة في هذا الباب. فهو من ناحية، لم يكن أبداً يكف عن احتقار المال بشكلٍ علني في كتاباته، وعن الدعوة إلى الانفصال عنه، وهو يوصي بالقناعة، بل وحتى بالفقر (حيث يذهب إلى حدّ اتخاذ مذهب الحد الأدنى لديوجين الساخر كنموذج له). ومن ناحية أخرى فهو كان واحداً من أغنى أغنياء زمنه لأنه كان يملك رابع أكبر ثروة في روما في عصره: (300 مليون سيسترس - sesterces)، كما يخبرنا بذلك المُؤرِّخ تاسيتوس، أي ما يعادل (228 مليون يورو) اليوم، وبذلك كان لا محالة سينضم إلى ثلّة الأغنياء الذين نقرأ أسماءهم في الترتيب السنوي الذي تصدره المجلة الاقتصادية «Challenges».

وكان «سينيكا» أيضاً مرابياً شرساً أشعل ثورة في منطقة بريتاني للحصول على قرض بالفائدة تأخَّر المدينون في سداده له. إذ نقرأ في تاريخ الرومان لصاحبه «ديون كاسيوس» أن مؤلِّف حوار «هدوء الروح» قد «أقرض البريتانيين أربعين مليون سيسترس، على أمل أن يُحصِّل منهم فوائد مرتفعة، ثمَّ طالبهم بالدفع الفوري مع اتخاذه لتدابير عنيفة»... في العصور القديمة، كان يتمُّ التأكيد على أن الفيلسوف يجب أن يحيا حياةً منسجمة مع كتاباته. ونحن نرى أن في حالة «سينيكا» أن هذا الأمر يبقى إشكالياً للغاية.

وفيما يتعلَّق بـ «كانط»، ماذا يمكن أن يُقال عن العلاقة بين فكره الفلسفي وموقفه تجاه المال في حياته اليومية؟

- في الفقرة (85) من مؤلَّفه «الأنثروبولوجيا»، ومن وجهة نظر براغماتية، ينتقد «كانط» الجشع، ويمكن القول بأن ممارسته كانت منسجمة مع نظريته. لقد كان على الدوام كريماً مع المُحيطين به. ففي الوقت الذي كان يمتهن ما كان يسمَّى في ذلك الوقت «Privatdozent»، أي أستاذاً في الجامعة يتلقى راتبه من طلابه مباشرة، فإنه قد سمح لـ«فازيانسكي Wasianski»، واحد من كتبته المُستقبليين، والذي كان أيضاً القائم على تنفيذ وصيته، والذي ترك لنا ذكرياته عن مؤلِّف كتاب «نقد العقل الخالص»، بمتابعة محاضراته مجاناً.

وكان «كانط» أيضاً يجزل العطاء لخادمه، «مارتن لامبي Martin Lampe»، لدرجة أن هذا الأخير كان، في نهاية حياته، ينعم براحة مادية تفوق تلك التي توفَّرت لـ«كانط» نفسه! وحتى بعد فصله في ظروف عاصفة، دفع له معاشاً سنوياً مدى الحياة. مع أنه لم يكن مكرها على القيام بذلك. وبالمثل، منح «كانط» معاشاً تقاعدياً لأخته الصغرى التي كانت تشغل سريراً في دار العجزة وكان يرفع المبلغ الذي يدفعه لها بشكلٍ مطرد. كما أنه ساعد ابنها المُحتاج أيضاً. لذلك كان «كانط» أخلاقياً في هذا المجال ويتصرَّف وفق ما تمليه عليه فلسفته: كان دائماً يعتبر المال وسيلةً لا غاية.



جان بول سارتر ▲

لقد كان «سارتر» يموِّل العديد من معارفه: حيث يدفع عنهم الضرائب والاستشارات الطبية والإيجارات، إلخ. إذا نظرنا إلى ما يوجد وراء هذا الكرم، ألم تكن تلك طريقة لجعل الآخرين يعتمدون عليه؟ كيف كانت رؤيته للمال؟

- كان «سارتر» كريماً جدّاً، بشكل يكاد يكون مرضياً. كان يسحب دفتر شيكاته حتى قبل أن يطَّلب إليه ذلك! وفي نهاية حياته، كما جاء ذلك في مذكرات «سيمون دي بوفوار»، ولكثرة ما كان يوزّع أمواله هنا وهناك دون حساب، فهو لم يعد يملك حتى ما يكفي لشراء زوج من الأحذية!

وأعتقد أن هذا الكرم المُفرط، وهذا الازدراء للمال الذي بدأ يظهره (منذ اللحظة التي كسب فيها الكثير من المال بفضل نجاح كتابه الموجز «الوجودية مذهب إنساني») يرتبط بكراهيته المُتجذِّرة للعالم البرجوازي التي شكَّلت بوصلة حياته. فـ«سارتر» كان يدعو إلى أخلاقيات الإنفاق المُفرط ضد فكرة التدبير البرجوازية، أو ما يُصطلَح عليه بسياسة «الأب الصالح» الذي يولي اهتماماً كبيراً للعلاقة بين الدخل والإنفاق.

هل كانت تلك طريقة لجعل الآخرين يعتمدون عليه ويرتهنون به؟ في الواقع، نعم. ولكنها أيضاً وسيلة لجعل الآخرين أكثر حرّيّة، ولتعظيم ممكناتهم التي تضاءلت بسبب الإحراج المالي: وبهذا المعنى، فإن المُمارسة المالية السارترية، مهما كانت مفرطة، تتماشى مع رؤيته الإطلاقية (والتي تبقى في رأيي موضع خلافٍ كبير، ولكن هذا نقاش آخر) لمسألة الحرّيّة.

يبدو أن اهتمام العديد من الفلاسفة بموضوعة المال يزداد في الوقت الذي يزداد افتقارهم إليه. هل علاقتنا بالمال مشروطة بوضعنا المادي؟

- نعم، وكما يقول «باسكال بروكنر» في كتابه «حكمة المال» (2016)، فإن حديث المرء عن المال لا يعدو في مطلق الأحوال أن يكون حديثه عن نفسه. وأنا مثلاً أعلن عن راتبي الخاص في نهاية الكتاب لكي أبيِّن وضعي الشخصي! ولكن يمكننا أن نهتم بالمال ونفكِّر في العلاقة التي يمكن ويجب على الفلاسفة أن يكونوها معه دون أن نكون بالضرورة في حالة احتياج (لنتذكَّر مثالي أفلاطون وسينيكا اللذين تحدَّثنا عنهما). هناك أيضاً فلاسفة لم يتحدَّثوا عن المال رغم فقرهم، على غرار «هيغل» الذي عانى من الحاجة على امتداد فترة طويلة من حياته، ولم يتطرَّق للموضوع في أعماله المنشورة (باستثناء بعض المقاطع العامة جدّاً والمُجردة في كتابه «مبادئ فلسفة القانون»).

يقول «شوبنهاور»: «قبل كلّ شيء، هناك نوعان من الكُتَّاب: أولئك الذين يكتبون ليقولوا شيئاً، وأولئك الذين يكتبون من أجل الكتابة فقط»، أي لكسب المال. هل يجب بالضرورة تحرير الكتابة من أيةّ قيود مالية للحصول على القيمة؟ ألا يمكن التوفيق بين الكتابة الجيّدة والربح؟

- من الصعب التعميم بشأن هذه المسألة. فقد كان «شوبنهاور» نفسه يتقاضى معاشاً سنوياً وتمكَّن من كتابة ما يريد دون أن يبقى رهيناً بنجاح كتبه (التي لم تكن تُباع إلّا قليلاً جدّاً في حياته). إذا كنت ترغب في بيع كتبك، فالأسهل أن تستجيب لرغبات القُرَّاء وتقترح نظرية صغيرة من النظريات المُتداولة حول السعادة أو أي من هذه الكتب التي لا أعرف كيف يسمّونها (Feel good book) أو ما شابه ذلك. وأمثال هذه الكتب نرى في كلّ أسبوع نماذج جديدة منها على طاولة المُستجدات في المكتبات. ذلك أسهل من القول بأن حياتنا بلا معنى وأننا سائرون إلى العدم واليباب لا محالة. مثل هذا القول لا يساعد على بيع الكتب.

وفي الواقع، الكتب التي لها شأن حقيقي في الفلسفة لا تلاقي في الغالب رواجاً في حياة مؤلِّفيها. فقد استغرق الأمر خمس سنوات قبل أن تنفد النسخ الألف من الطبعة الأولى من كتاب «رأس المال» لـ«كارل ماركس». وهو الكتاب الذي سيصبح، بعد مرور قرن من الزمان، في قلب الخلافات الأيديولوجية خلال القرن العشرين. وفي الأدب، كان «فلوبير وبروست» غير خاضعيْن لأيّة قيود مالية ولم يكن كلاهما ينتظر الحصول على حقوق الطبع والنشر لدفع الإيجار. ومع ذلك، هناك استثناءات في هذا الاتجاه: فالكاتب «سيمونون»، الذي تمَّ ضم أعماله قبل بضع سنوات إلى مجموعة الـ«بلياد - Pléiade» المرموقة، باع ملايين النسخ في حياته، وحقَّق ثروة طائلة. لقد كان كاتباً شعبياً بسمك أدبي، وأيضاً فلسفي، وقد أُخصص في يومٍ من الأيام كتاباً آخر للحديث عنه.

ممّا جاء في كتابك حول ماركس: «لا شكّ في أننا يجب أن نبحث عن جذور ثورة ماركس على الظلم الاجتماعي والاستغلال والبؤس في محفظته ومعدته الخاويتين». هل أفكارنا انعكاس لحالتنا المادية لا غير؟

- في خمسينيات القرن التاسع عشر، أثناء وجوده في لندن، واجه ماركس صعوبات مادية ومالية كبيرة، سرد تفاصيلها في رسائله إلى «إنجلز». فقد كان هو وأسرته يعانون من الجوع والمرض حتى أن أحد أطفاله (وكان يدعى إدغار) مات من نقص التغذية خلال هذه الفترة: إن الأمر يشبه حقّاً أجواء رواية «Germinal» لـ«إميل زولا». وفي عام 1864، وافقت والدته أخيراً على منحه حصته من الميراث بعد أن ظلّت ترفض ذلك لسنواتٍ عديدة، ممّا خفَّف من ضائقته المالية. وخلال هذه الفترة بالذات بدأ بالاشتغال على كتابه «رأس المال» الذي صدر الجزء الأول منه في عام 1867.

أودُّ أن أؤكِّد على هذه النقطة، لأن الكثيرين يسخرون من ماركس بالقول إنه برجوازي لم يشتغل قط ولم يلتق البروليتاريا إلّا في المكتبات. هذا صحيح. لكنه مع ذلك شهد، خلال هذه الفترة، ظروفاً معيشية مادية صعبة للغاية يمكن أن تقرّبه من معاناة البروليتاريا في عصره وتوجِّه أيضاً تفكيره في مسألة المال والعمل والاستغلال كما نجده في الجزء الأول من كتاب «رأس المال».

■ **أوجيني بوالي □ ترجمة: عزيز الصاميدي**

العنوان الأصلي والمصدر:

les philosophes et l'argent: les penseurs ont-ils mis en cohérence leurs écrits et leur comportement?

https://www.lefigaro.fr/vox/culture/les-philosophes-et-l-argent-les-penseurs-ont-ils-mis-en-coherence-leurs-ecrits-et-leur-comporte-ment-20210827



أندريه برتون ▲



في محبة الكدْح

اعتدتُ أن أحكي قصص الكدْح لبناتي الصغيرات، وبعض أصدقائي المُقرَّبين، ممَّن لم يشاركوني سنوات الطفولة والصبا. حكاية حياة عادية، لطفل صغير، اعتاد، مثل أبناء بلدته، أن يعمل صيفاً وشتاءً، طوالَ أيام الإجازات والعطل، وفي بعض عصاري أيام الدراسة، ومساءاتها.

تبدأ حكاياتي مع الكدْح في سنِّ السابعة بالعمل في جمع دودة القطن، والمُساعدة في فِلاحة قطعة أرض امتلكتها أسرتي. حين اشتدَّ العود قليلاً، اشتغلتُ في جمع القطن في موسم جمعه القصير. لكن رحلة العمل الشاق بدأت في الثانية عشرة من عمري حين اشتغلتُ عتَّالاً في المُؤسَّسة التموينية للسلع الغذائية بمدينة «إطسا». لمدّة ست سنوات، كنتُ أحملُ كلّ يوم على ظهري وكتفي عشرات الأطنان من المواد الغذائية والمنزلية التي توزِّعها المُؤسَّسة على جميع قرى المركز ومدنه. أُفرغ مع زملاء العمل عربات النقل الضخمة في المخازن، ونعيد شحنها فوق عربات الكارو وسيارات النقل الصغيرة التي تحملها إلى القرى والنجوع. وفي بعض الأحيان، أرافق سيارة نقل صغيرة لأقوم بتفريغ حمولاتها في نهاية اليوم.

كان العمل يستمر من الصباح حتى العصر في العطلة الصيفية، ويمتد من الصباح إلى المغرب في الأيام الأولى من كلّ شهر. في أيام الدراسة شتاءً، كنت أسارع إلى البيت، لأخلع عني ملابس المدرسة، وأرتدي جلبابي، وأعمل في المُؤسَّسة حتى مغرب الشمس. ولم أتوقّف عن العمل في المُؤسَّسة إلّا بعد التحاقي بالجامعة، واضطراري إلى السفر يومياً للدراسة في المُحافظة.

خلال سنوات ما قَبل الجامعة، اشتغلتُ أعمالاً أخرى متقطِّعة في أيام العطل الحكومية التي كانت المُؤسَّسة تُغلق فيها أبوابها. عملتُ في تجارة الخضراوات والفاكهة وجمعها من الأراضي الزراعية، وتحميلها على عربات النقل، كما اشتغلت في تزييت أبواب المحلّات الصاج، وتفريغ عربات مستلزمات البناء من طوب ورمل وزلط، ونقلها إلى الأدوار العليا، والتصييف؛ أي جمع بقايا محاصيل الحصاد من الأراضي مثل الفول والقطن، وغيرها من الأعمال التي كان يشتغل بها معظم أصدقائي وجيراني في ثمانينيات القرن العشرين.

لم أكن أختلف عن قرنائي في العمل المُتواصل صيفاً وشتاءً، فهذا طبيعي تماماً حيثُ نشأتُ. فقد كان الأصل في بلدتي، وفي معظم بلدان الريف المصري، أن يعمل الأولاد منذ صباهم الغض، ولا علاقة للأمر بالغِنى أو الفقر، فالكلّ يشتغل إمّا في عمل يملكه أهله أو يملكه آخرون.

ذكريات العمل الشاق محفورة في ذاكرتي، تفاصيل بعض أيامها طازجة، كأنها ابنة الأمس، رغم مرور عشرات الأعوام. معظم ذكريات العمل تتلازم عندي بمشاعر الفرحة والسعادة والرضا والتحقّق. فقد كانت صحبة العمل طيبة في معظم الأحيان، وما زلتُ أبتسم كلّما تذكّرتُ فرحة أخذ الأجر عن عملٍ مضنٍ، وذكريات السعادة بشراء ملابس المدرسة وأدواتها، ودفعَ مصاريفها من عرقِ الصيف وكدحه. وأكاد الآن أشعر بطعم السكر في فمي حين أتذكّر قطع الملبن والعسلية التي كنتُ أكافئ نفسي بها نهاية بعض الأيام، حين أكسب جيّداً. كما يخالجني دوماً شعورٌ بالاعتزاز كلّما تذكّرتُ الإحساس المُبكّر بالمسؤولية والسعي منذ طفولتي المبكرة إلى الاعتماد التام على النفس في العمل والحياة.

لكن القليل جدّاً من ذكريات الكدْح في الطفولة يمتزج فيها الاعتزاز بالألم، فلا أظنني أنسى أبداً أوّل مرّة أحمل فيها على ظهري 7 أجولة من السكر البني، وزن كلّ واحد منها 100 كيلو، وأسير بكلّ منها نحو 80 متراً، عابراً بها قنطرة مصنوعة من نصفي جذع نخلة مربوطين بالحبال، حتى أنقلها من العربة إلى دكان التاجر في الضفة الأخرى من ترعة صغيرة. فما زالت ترن في أذني عبارة صاحب سيارة النقل التي كنتُ أعمل عليها حين أخبرته أن الأرض زلقة؛ بسبب عادة رش الماء أمام البيوت في العصاري، وأنني أخشى أن تنزلق قدميَّ أثناء السير:

- «اجمد، احنا مش جايين الحضانة!».

هكذا قال بنبرة تشجيع ساخر. وكان عليَّ -أنا ابن الأربع عشرة سنة- أن أبرهن على أنني «مش جاي الحضانة»، وأن أكون على قدر العمل الذي جئت للقيام به، بأن أحمل على ظهري الأجولة السبعة، وأسير بكلّ واحد منها وسط الأرض الزلقة، وفوق قنطرة مهتزة.

مع كلّ خطوة، كنتُ أنقل قدمَيَّ بحذرٍ بالغ، وأنشب أظافرها في الأرض حتى لا تنزلق مع الطين، وأفكّر في الخطوة التالية. كنتُ أدعو الله أن يحفظ ماء وجهي أمام صاحب السيارة، وأمام التاجر الذي كان يتلقاني في دكانه بخوفِ أبوي أصيل قائلاً: «الله يقويك يا ابني». سبعة أشواط استغرقتْ نحو نصف ساعة كأنها في ذاكرتي نصف دهر، ما تزال ثوانيها محفورة في الروح، بمزيج من الاعتزاز والألم.

أظنني، كذلك، لن أنسى ذكرى مساء شتوي قارس، قمتُ فيه مع زميلَين آخرين بتفريغ 40 طن سمن صناعي من سيارة نقل

ذات مقطورتين. وصلتْ السيارة متأخِّرة، فلم يتبقَ من العتالين إلّا ثلاثتنا، وكانت صفائح السمن ذات العشرين كيلو حادة الأطراف، تنغرس في الكتفِ، وتحتاج إلى حذرٍ شديد أثناء حملها، فقد كان سمنها سائلاً في معظم الأحيان، قد تتسرَّب قطرات منه إلى جسمها الصاج، فتجعلها زلقة كقطعة صابون مبتلة. كان كلُّ واحد منّا يمسك بقطعة قماش يسند بها أعلى الصفيحة، ويضع قطعة أخرى على كتفه حتى تقلّل من احتكاك سيف الصفيحة الحاد بالجسم، ونرتدي ملابسنا التحتية فقط، حتى نحافظ على جلابيبنا من وسخ السمن الذي يصعب تنظيفه.

بعد أقلّ من نصف ساعة من الشغل، كانت أجسادنا قد تشرَّبت السمن السائل من الصفائح، لا سيما المكسورة منها. وأصبح خطر الانزلاق على أرضية المخزن المُشبع بالزيت كبيراً. لكن كلّ هذا لم يشكِّل أي خطرٍ جديد علينا. فقد اعتدنا هذه المخاطر حين نتعامل مع حمولات الزيت والسمن. وفي الحقيقة كنتُ أكره العمل في مخزن السمن، وأفضِّل مخازن الشاي والصابون والكبريت ومسحوق الغسيل (رابسو). حتى العمل في مخزن السكر، بأجولته ذات المئة كيلو لم يكن يمثِّل مشكلة لديَّ، فيكفي أن أتأكَّد أن الجوال (الشوال كما كنّا نسمّيه) مستقر جيّداً أعلى الظهر، وأن أتحرَّك بحذر، خاصّة أثناء صعود المصاطب المُكوَّنة من أشولة أخرى حتى يصل ارتفاعها إلى سقف الحجرة. لكن صفائح السمن كانت مؤذية فعلاً، لأنّ قطرات السمن قد تنزل على العينين أثناء حمل الصفيحة، فتصبح الرؤية مغبَّشة، كما أن أرضية مخزن السمن زلقة بطبعها، واحتمالات الوقوع فيها وارد، وغير مأمون العاقبة؛ لأن الصفيحة قد تنسكب بأكملها على الأرض، فنتعرض جميعاً للوم أمين المخزن، وربّما خصم بعض الأجر أيضاً.

استمرَّ تفريغ السيارة (أو تعتيلها كما كنّا نقول حينها) حتى منتصف الليل، وأنهكني التعب تلك الليلة على نحوٍ غير عادي، لكن أكثر ما أتذكَّره من ذكريات هذه الليلة هو البرد الذي كان يخترق عظامي. كان السائق وأمين المخازن يجلسان أمام المخزن يوقدان ناراً ليستدفئا بها حتى ننتهي من التعتيل. توجَّهت إليهما حتى أحصل على بعض الدفء من النار المُشتعلة، أثناء التقاط الأنفاس في منتصف العمل، لكن عم محمد، أمين المخازن الذي كان يُعاملني كابن له، أبعدني عنها قائلاً: «السمن، يا عماد، زي البنزين، يشم النار، ويولع بها». في تلك الليلة قارصة البرودة، كان عليَّ كذلك أن أتحمَّل السير بملابس تحتية مشبعة بالسمن، وأنا عائد من المخزن إلى بيتي، أمسك جلبابي في يدي، لا أستطيع أن أرتديه لأستدفئ به حتى لا يفسَد، بينما البرد يكاد يخترق عظامي.

باستثناء ذكريات التعب الاستثنائي، وبعض المواقف الصعبة والمُؤلمة التي لا يخلو منها عمل، حفرتْ سنين المشقة والكدْح في ذاكرتي نبعَ فرح لا يجف، وذكريات اعتزاز لا تُمحى. وأعطتني دروساً لا تُنسى، ووجَّهت إلى حدٍّ كبير الكثير من اختياراتي الشخصية في الحياة. فالولع بالعمل، وإيثاره على كثير من المُتع غدا مكوّناً أصيلاً من شخصيتي. وأصبحَ تحمُّل المشاق، والمُثابرة، والإصرار، جزءاً من طريقة عيشي في الحياة. وكان استقلالي المادي والعاطفي منذ الطفولة حاسماً في ألّا أكون يوماً ما عالة على أحد.

من دروس الكدْح أنه يعلّمنا تقديس الأكل الحلال، فتصبح النزاهة والشرف أهمّ الصفات التي يمكن أن يتسم بها الإنسان. وبقدر ما يحببنا الكدْح في الرزق الحلال، يجعلنا نبغض كلّ الفاسدين واللصوص والمُحتالين والحلنجية والبلطجية وغيرهم من آكلي عرق الناس بالباطل؛ لأنهم يجسّدون نقيض أكل العيش الحلال بشرف ونزاهة.

يعلّمنا الكدْح أن نكتفي قدر الإمكان بما لدينا، وألّا ننتظر شيئاً من أحد. فتغدو القناعة بما لدينا قارب استقلال وحرّيّة. وما نكسبه طوال حياتنا بعرق الجبين يمنحنا دوماً حرّيّة التعبير عن أنفسنا بصدق، وبلا وجل، فلا ننافق أحداً طمعاً ولا خوفاً. كما يعلّمنا اعتياد الكدْح أن نرحِّب دوماً بإمكانية البدء من جديد، وألّا نخشى فَقْدَ أي شيء ما دمنا قادرين على العمل. وليس غريباً أن يكون الخوف من المرض المُقْعِد عن العمل هو أكثر ما خشيته طوال حياتي. وأن يكون دعائي الدائم هو نفسه الدعاء الذي كان يردّده أبي الطيب الحنون: «ربنا يتوفانا وتراب السكك على رجلينا»؛ أي اللهم اكتب لنا الموت ونحن لا نزال نكدح، ونعمل، ونسير في دروب الأرض، وفوق ترابها.

تعلِّمنا سنين الكدْح والمشقّة أن نثق في قدرتنا على السير في الطرق الوعرة، للوصول إلى حيث لم يذهب بعد الآخرون. فكلّ جهدٍ يُبذَل محدود مقارنةً بسنوات العرق المُتواصل. كما تعلِّمنا أن نمدَّ العون للسائرين في الطريق. فالقدرةُ على الكدْح نعمة حقة، وجزءٌ من شُكْرِها يكون بمُساعدة السائرين في نفس الطريق.

■ **عماد عبد اللطيف**


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!


الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!


الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!


الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظّف!


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسُلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
جمرة الحداثة
روحُ التعدُّد


الدوحة
البحّار والبوصلة
تغذية العالم


الدوحة
الذاكرة والنسيان


الدوحة
الأدب الرقمي
كرنڤال
الفاجعة!


الدوحة
بيروت
فاجعة بحجم مدينة!
الزمن
المكيافيلي


الدوحة
جون كورتيز
كافكا
والسنوات
الحاسمة


الدوحة
نيتشه
الجَشِع!


الدوحة
أين نتجه؟!


الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!


الدوحة
مجتمع الوجـــه!


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

